فصل من رواية..

الحي الخلفي

□ محمد زفزاف

الجزء الأول

كانت هناك، إلى جانب الطريق الرئيسي، من الطرف الآخر، عمارات من أربع طوابق أغلب شبابيكها مغلقة، وهناك مساحات أخرى إما مستوية أو محفرة بين تلك العمارات، نبتت فيها أعشاب قصيرة متوحشة، أو تكونت فيها أتربة من مخلفات الحفر، ومثل هذه العمارات المغلقة النوافذ أو التي لم يستكمل بناؤها والمنتشرة هنا وهناك لا بد وأن يحتلها بعض السكان الغرباء إلى حين قرب الصيف، موعد عودة أصحابها الذين يشتغلون في أي شيء في أوربا وينامون في أي مكان حتى ولو كان حظيرة أو زريبة ويقتاتون مما يمكنه بأن يملأ البطن، وفي نهاية العمر يعودون إلى الوطن من أجل تحصيل ثمن الكراء بعد أن يكون الجسد قد أنهك. وبطبيعة الحال فإن مجموعة من هؤلاء الذين يحتلون تلك البنايات قد لا تكون لهم هويات حتى ولو كان لهم أبناء، فهم ينجبون والسلام. فكما ولدوا في البادية بدون هوية وبدون علم من الدولة فهم يفعلون نفس الشيء في الضواحي أو في أماكن أخرى مثلما يفعل الذباب والصراصير والزنابير، وهو بدون هوية دائما إلا وقت الانتخابات إذ يخرجون كجرذان قاموا ليقولوا بصوت واحد «نعم» وبعد ذلك يعودون إلى جحورهم المظلمة، عين المقدم تمر بكل تأكيد في كل زقاق وتتسرب إلى أية بناية مسكونة أو مهجورة، وهو يعرف أسماء أصحابها الأصليين واحداً واحداً، ولذلك فإن الساكن الغريب الطارىء لا بد وأن يدفع دون أن يبلغ جاره وحتى لا يبلغ الجار جاره، وحتى لا يسمع مسؤول كبير بذلك فالمقدم مجرد منفذ، وكان السكان الغرباء يفهمون ذلك

جيداً، ويعرفون أنهم سيطردون في هذه اللحظة أو تلك بل قد يتعرضون للسجن، لذلك، وبعيداً عن هذه البنايات تكونت مجموعة من أكواخ الصفيح الواطئة المتربة، هي في الغالب ملك لهؤلاء الغرباء مغتصبي أملاك غيرهم، أو هي ملك لأقاربهم، فعندما تشم أدنى رائحة، أو يسمع أدنى طنين فإن الغريب يجر أبناءه ويهرب إلى تلك الأكواخ، وإذا لم يكن له جحر هناك، فإنه يتربص على قارعة الطريق وينتظر أول أو آخر شاحنة لتنقله إلى أقرب نقطة من القرية التي هاجر منها، وحتى هذه تكون فرصة لكي يتفقد دجاجاته أو شاته أو حماره، آملاً أن يعود بعد أيام أو شهور إلى المدينة وحالماً بدجاجات وشياه وحمير أخر، حالماً بثروة طويلة عريضة يستطيع على إثرها مغادرة البادية نهائيا والاستقرار في المدينة بصفة نهائية. كثيرون هم الذين جاؤوا إلى الدار البيضاء متشعبطين في عربة أو شاحنة أو مشياً على الأقدام. ناموا في الشوارع الخلفية والأزقة والحدائق العمومية والاصطبلات ولكن بعد مرور الوقت أصبحوا أثرياء، بنوا الدور والعمارات والفيلات وامتلكوا شركات وأصبحوا أعضاء في البرلمان والجماعات المنتخبة وهم لا يفرقون بين الألف والهراوة، ومن الأفضل ألا يفرقوا لأن الهراوات نزلت كثيرا على ظهورهم لكنها لم تقصمها، بل استطاعوا أن يمتلكوا هراوات ذات رؤوس مدببة وشائكة. الآن بعد أن اغتنوا زادهم الله غنى في غنى وكل ذلك في مصلحة أبنائهم الذين لم يعرفوا ذات يوم قبضة العتلة والفأس.

* * *

في ذلك المساء الشتوي البارد، كانت الحركة غير عادية، وكان الضوء ينبعث باهتاً خافتاً من بعض النوافذ، فأغلب الغرباء يضيئون بالشمع، ويصبح حديثهم همسا حذرا كأنهم يتوقعون دائما شيئاً مفاجئاً لكنهم لا يخافون ذلك الشيء المفاجىء لأنهم يتوقعونه، وعندما يتوقع الانسان شيئا ما فإن تحمله لوقوعه يكون أهون، ظلت سيارة القائد واقفة على حافة الطريق يركبها سائق اكرش صامت دائماً ومنفذ دائماً، وخلفها كانت سيارة أخرى رابطة هي الأخرى وقد نزل سائقها وترك الباب مفتوحاً ليدخن سيجارة على مزاجه في غيبة القائد، والسائق يقدر جيداً المدة التي يمكن أن يتغيب فيها القائد إذا نزل في مهمة مثل هذه، يمكنه إذن أن يدخن حتى أربع سجائر وان يشرب شاياً ساخناً في خاطره، لكن من أين له الشاي ؟ كان القائد يعرف كل ما يجري في هذه البنايات، في حين أن المقدم كان متيقناً بأن القائد لا يعرف شيئاً، وتفرض طبيعة السلطة أن نترك الآخرين مخدوعين، ذلك هو تفكير القائد، فهو دائما يسأل المقدمين والشيوخ عن أشياء يعرفها جيداً مدعياً أنه جاهل بها، لعبة شد الحبل (أمسك من الطرف الأول جيداً ثم أتخلص منك في الوقت المناسب لأتركك تسقط في الهاوية) القائد الصامت الجاد المتجهم يعرف كل شيء عن هذا الحي، مثلما يعرف أشياء أخرى كثيرة عن أحياء تابعة لمقاطعته، ولكنه دائما مندهش حذر، قلق على خرق القانون ـــ على الأقل أمام موظفيه وأعوانه، لكن الجانب الآخر الخفي، يبقى دائما في الظل ومبعثا للشك ومهما يقل عنه فلا أحد يستطيع أن يصدق أو ينفي ذلك، كل ما يعرف عنه أن أصله من تاونات، وأنه لم يتزوج إلا مؤخراً وأنجب بسرعة ثلاثة أبناء على التوالي، وفصل زوجته الممرضة عن العمل لأن لها احتكاكا يومياً بأكبر عدد ممكن من الناس، بل إنه منع حتى أطفاله من اجتياز عتبة الفيلا الصغيرة حتى لا يختلطوا بأقرانهم، كان له عالمه الخاص، وكانت له حاسة شم قوية مثل سلوقي متمرس، سلوقي يتربص قبل أن

يطارد، وهو الآن في هذا المساء البارد غير الممطر لا يتربص ولا يطارد، بل هي مجرد جولة روتينية تثبت أنه حاضر دائماً. قال أحد الأعوان :

ــ كان عليك سيدي القائد ألا تأتي بنفسك في هذا البرد، نحن نستطيع أن نتكلف بكل شيء، ونأخذهم إليك واحداً واحداً مكبلين.

ــ لا يهم، هذا شغلي، والواجب يقتضي مني ذلك.

وقال عون آخر :

ــ معك حق سيدي، أنت أدرى بالأمور، وما علينا نحن إلا أن ننفذ، سيدي، إنني ما أزال أتتبع خطى الأسود المدعو فنطوس، يقال إنه اغتنى هذه الأيام لأنه جلب كمية من النبيذ الإسباني معلبة في علب كارتون غير قابلة للكسر مثل الزجاج، وسمعت أن له امرأة سفرها إلى سبتة لتجلب له هذا النوع من النبيذ الرخيص الثمن، وهي أيضا تسكن هنا في هذا الحي. لكن من تكون ؟ كثيرات هن اللواتي يسافرن إلى سبتة أو إلى مليلية.

ــ تلك مهمتكم. أنا لن أظل رابطاً هنا مثل كلب حتى أعرف هذا من ذاك، تعرفون أنه ليس لدي حتى الوقت لأحك قنة رأسي.

كانت أزقة الحي مليئة بالحفر وغير مبلطة، وكان القائد يسير ببطء كما لو كان يمشي على البيض. لم تكن هناك أصوات في هذا الفضاء المظلم، وكانوا يسيرون من زقاق لآخر. وكان المفروض أحيانا أن يتجمع مجموعة من الشبان يثرثرون ويتحششون في زاوية هذا الزقاق أو ذاك، ويشربون ماء الحياة المجلوب من مدن الجنوب، فهو رخيص الثمن، ويستطيع مع قليل من الحشيش أن يحلق بصاحبه إلى مركز الشرطة ثم إلى قاضي التحقيق ثم إلى سجن غبيلة، لا بأس ! فالسجن أهون من الإقامة في مركز الشرطة، ففي السجن هناك على الأقل حشيش وأكل وأحياناً علب سجائر أمريكية، يحصل عليها السجين بالدفع، دفع أي شيء حتى ولو كان... لم يعد أي شيء عيباً في هذه الحياة ما دام الإنسان مصراً على أن يعيشها.

وقال المقدم الأشقر للقائد.

ــ سيدي ! لقد انطفأ الضوء دفعة واحدة في نافذتي بيت فاطنة. لا شك أنها أحست بشيء وأن لديها مومسات وزبائن.

وظهر الجانب الخفي لدى القائد عندما قال :

ــ ألا تترك عليك تلك المرأة.

سكت لحظة ثم استدرك :

ــ أنت لا تجلب لي من بيتها سوى تلك الفتيات المحروقات الجلد، ماذا نفعل بهن عندما نقدمهن للعدالة ؟ هل نقول عثرنا عليهن بدون بطاقة هوية ؟

ــ سيدي، أحيانا يكون عندها زبائن لا يحبون الظهور في الأماكن العامة.

ــ معنى ذلك أنك تريد أن تورطنا إذا ما اصطدمنا بشخصية مهمة، وماذا يفعل زبون من هذا النوع في خرابة مثل هذه، ومع أولئك الجرباوات.

ــ إنهم لا يفعلون شيئا سيدي، يشربون ويستمتعون بالكلام البذيء ثم ينصرفون.

ــ هل رأيت سياراتهم الفارهة واقفة عند الباب ؟ هذه المرة عندما تريد أن تتكلم، فكر فيما

تقول. طيب اذهب إليها وأخرج كل من في البيت.

قال الأشقر :

— حالاً سيدي.

ابتعدت المجموعة قليلا وهي تتلافى الحفر وبعض الأحجار أو أكوام الطوب التي تصلبت. سمعوا سعالاً واهناً ضعيفاً قادماً من جهة الباب الذي اقتحمه الأشقر. كانت فاطنة ملفوفة في بطانية، وقد شدت على رأسها فوطة فوق المنديل. تبعها الأشقر في تخاذل تام، وشعر بكل ما يشعر به إنسان حقير ضبط متلبساً ولم يجد أدنى فرصة للدفاع عن نفسه. وقال الأشقر :

— سيدي، ليس هناك أحد.

وقال القائد غاضباً :

— ولماذا جئتني بها وهي في هذه الحالة تسعل مثل جروة تحتضر ؟ هل تريدها أن تموت في القسم ؟

وقالت فاطنة وهي ترتمي على قدمي القائد !

— أرجوك سيدي، إني مريضة منذ ثلاثة أيام. لقد جلبت معي البطانية إذا أردتم أخذي إلى القسم، الجو بارد جداً سيدي القائد، الله يخلي لك أولادك. الله يرحم والديك !

قال القائد بصوت صارخ مفتعل !

— أدخلي إلى بيتك، إن أخبارك تبلغني، لا شك أن أواخر عمرك سوف تقضينها في السجن. ألا تتوبين إلى ربك ؟

قالت :

— ليس عندي أحد في هذه الدنيا يا سيدي.

لكزها أحد المقدمين :

— اسكتي عندما يتحدث إليك سيادة القايد.

— نعم يا وليدي.

— إذهبي.

ذهبت وذهبوا. كانوا يحفون بالقائد يمشون مشيته مزهوين بأنفسهم رغم أن الليلة كانت غير عادية، وإذا ما ظلوا على هذه الحالة فإنهم لن يلقوا القبض على أحد في هذه الليلة. لكنهم يعرفون جميعاً أنه يلبي نزوة داخلية فقط، وبعد لحظة فقط سوف يأمرهم بالرجوع بعد أن يكون قد قام بواجبه هو، وبعد ذلك سوف يترك لهم القيام بواجبهم الذي يعرفه جيداً، عندما يعودون سوف يتوزعون المهام. كل واحد منهم يعرف أوكاره. لا بد وأن تكون الليلة مربحة، وإلا ماذا سوف يأكل الأطفال، إن ما يتقاضونه في الشهر لا يكفي حتي لملء خزان الدراجة النارية القديمة بالزيت، إن كل واحد عليه أن يتدبر أمره ما دام متشبثاً بالحياة، الشبان في الأزقة يتدبرون أمورهم وأخواتهم يفعلن نفس الشيء، وأحياناً يفعلن ما يفعلن فيصبحن مهربات يذهبن إلى تطوان أو سبتة أو أية مدينة في الشمال لجلب السلع المهربة، وفي طريق الذهاب والإياب لا أحد يعرف ما يفعلن. إلا أنهن فتيات جادات يكسبن رزقهن بعرق جبينهن. وعلى كل حال فهن لسن ساقطات يتعيشن من بيع أجسادهن. هكذا قالوا، وهكذا نام الأب

مستريح الضمير؛ ووقف الأخ في رأس الشارع مزهواً أمام أقرانه لأن أخواته الأربع أو الخمس المتكدسات في غرفة واحدة فاضلات، ولذلك لم يتزوجن، فالزواج اليوم من قسمة الفاجرات، لكن كل واحد يتدبر أمره لكي يعيش، يدخن الأخ سجائر أمريكية فاخرة، وفي الحانة يفعل المقدم نفس الشيء أمام زجاجات بيرة مثلجة، وعلى كل حال فالأمور تسير سواء في هذا الحي أو حتى في حي مدن الصفيح، هناك أكتاف عريضة كثيرة، وهناك أرداف لا تحرك إلا بالكاد من كثرة السمنة، فكأنما أصحابها يأكلون التين المعسل، يا سبحان الله ! وكانت المصابيح في الطرف الثاني من الحي تضيء الطريق الرئيسي، ولم يكن يظهر أي أثر لحي الصفيح، انتهت الجولة في الظلام، ومشى القائد باتجاه السيارتين، وتنفس كل من يرافقه، لقد لبى رغبته الأثيرة، ومن يدري ؟ فلربما لم تكن رغبته ولكنها عمل شاق كريه من المفروض عليه أن يسميه واجبا، باسم الواجب يتم الحسم في كل شيء حتى ولو كان ذلك الحسم ظلماً.

ألقى السائق عقب سيجارته الثالثة عندما رأى المجموعة وهي قادمة. صعد إلى السيارة وحلم بشاي ساخن وبزوجته وهي تدلك قدميه بالماء الدافئ بعد أن تزيح عنهما فردتي الحذاء الثقيل، وكان من حق الآخرين الوافدين كذلك أن يحلموا، ثم تحركت السيارتان باتجاه المقاطعة، وبعد حوالي ربع ساعة أصبح الحي المظلم مثل سوق عمومي وأشعلت الأضواء في النوافذ وتجمع الشبان في الأزقة ليتحششوا ويثرثروا ويحلموا إلى آخر الليل.

أنف فالستاف

□ محمد الهرادي

التقيت به في لحظة غامضة. كانت عشية خبت فيها الألوان وانكتمت الأشياء داخل عتمة ثقيلة. الريح التي كانت تحرك ستائر النافذة همدت، وأصوات الخارج تباعدت إيقاعاتها، وتيقنت أن جلستي عسيرة.

كنت أحدق عبر النافذة على مدى يحيط بالبحر وبالمساكن الخشبية الملتمّة على بعضها دون نظام، أتأمل حوافي الكتب والأرضية المغبرة وقد تراكم عليها فتات الطعام. أراقب طائراً صغيراً بدا جامداً في الأفق كأنما فقد قدرته على الطيران، أمد يدي لأحمل الكأس الموضوعة قربي فتخترقها ولا تلمسها، أضع يدي على مسند الكرسي فلا أجد سوى الفراغ الهش الذي لا جسد له.

وسمعت صوتاً يهمس :

ـــ لقد رأيتك في حلمي وأتيت إليك..

ـــ من أنت ؟

ـــ أنا أبوك.

التفت، بدا جالساً قربي ولم أكن قد لاحظت وجوده قبل ذلك. كان طويلاً ونحيف القامة وذا وجه شاحب، والجلباب القديم ذو اللون القاتم بدا كأنه معلق على كتفيه الهزيلتين.

قال : أنا والدك، كنت قد قرأت أوراقك قبل سنوات، وحين رأيتك البارحة في حلمي أتيت إليك.

قلت منزعجاً : هذا غير ممكن، لأنك إذا رأيتني فهذا يعني أنني ميت مثلك.

ردّ وقد التمعت عيناه بابتسامة : هذا أمر لا شك فيه، فأنت ميت مثلي تماماً.

لم أستوعب جيّداً ما قال الأب، فقد كنت أظن أنني أخاطب نفسي، وأرى جسدي وقد انفصل عني وصار شيئاً شاحباً ينتمي إلى الموتى، قلت :

ـ يبدو أنك لم تفهم قصدي، فأنا أعني ما قلت، أنا حيّ وأنت ميت..

ـ لا فرق. ما يزعجني أنك مثلي لا تستطيع أن تشرب ما في كأسك هذا. وأشار إلى الكأس الموضوعة على طاولة قصيرة قربي.

مددت يدي لأحمل الكأس الموضوعة قربي على طاولة قصيرة، لكن يدي تخترق الكأس ولا تمسك بشيء. كأنما تحولت الأشياء إلى صور من ضباب عتيق.

قلت : إنه المرض يا أبتاه.

والتفت من جديد نحوه، شاعراً بالعجز، وواجهني أنف فالستاف الذي يحمله، التماعة عينيه، وابتسامته المعروفة، المليئة بحنان لا نعت له. لكن الوجه الأليف لم يعد كما كان.

ونهضت واقفاً، عيني مثبتة على الطائر، ويدي تمسح جيوبي بحثاً عن سجائر.

ـ دخن معي هذه، وناولني، لم لا تقلع عن عاداتك القديمة ؟

ـ ليس بيدي، إذا أمرت، سأفكر..

تحركت هنا وهناك، لم يفارقني المشهد، لم لا يتحرك من مكانه ؟ يستطيع أن يحرك جناحيه قليلا، طيران ثم طيران ويصل إلى هناك، إلى جنته أو إلى جحيمه. الأب في مكانه، واقف داخل ابتسامته المعلومة، ولا شيء يمكن أن يقال، وهذا الدخان بلا طعم.

قال الأب :

ـ هل تتذكر ؟

ـ ماذا أتذكر.. ؟

انمحت الابتسامة وحل عوضها وجه ساخر.

ـ هل تتذكر لعبة الحمارية ؟

ـ بالطبع، لكن يبدو أنك تخلط الجد بالهزل.

لم يقل الأب كعادته «لا فرق». واكتفيت بالنظر إلى الطائر المعلق في الفضاء. غبش المساء حولني إلى أعشى، ولذلك لا أرى سوى نقطة ضائعة هناك..

ـ هل تراه ؟ وكنت، أعني ما لا أرى.

لم يجب، وهل يرى أحد نفسه ؟ ربما كان عاجزاً مثلي عن تلمس الأشياء، وربما لا يملك مهارة فن تجريد الأشياء الصغيرة من كسوتها وتحويلها إلى عجائن لينة، لا أدري بالضبط. لكني متخوف من الوقوع في خطإ الحساب : حساب الحمارية.

تحركت هنا وهناك، لا شيء يمكن أن يقال، ليست لي رغبة في قول أي شيء.

وعاد يتكلم بصرامة أستاذ يختبر تلميذاً، وسأل :

ـــ كم يساوي الألف ؟
ـــ يا إلهي، الألف يساوي الواحد بالطبع.
ـــ والحاء ؟
ـــ ثمانية.
ـــ والميم ؟
ـــ أربعون، وهي التي قضت على فرعون.
ـــ والدال ؟
ـــ أربعة.. لأنك لن تصبر معه.

وعاد إلى ابتسامته الساخرة. قال :
ـــ تذكر أن المجموع هو ثلاثة وخمسون، وهو رقم لا يعني أي شيء، وقد يعني نهايتي وبدايتك.
وأضاف مازحاً :
ـــ لقد ذكرك لوقا في إنجيله، منحك إسم جن، ومجموعها أيضا ثلاثة وخمسون.

ـــ كيف ؟
ـــ الجيم ثلاثة، والنون خمسون، وكل جن يستحق أن تشعل فيه النار.

فكرت في إشعال نور الغرفة ورفع قلوعي من هنا بعيداً عن الحمارية والجفريات، تذكرت الطائر المعلق في الفضاء، عاجزاً عن التحليق بعيداً وبعيداً، تطلعت نحوه، لم أجد مكانه سوى ظلام طامس، ولمعان عيون ساخرة، في حين غاب أنف فالستاف ذو اللون الوردي.

في تلك البلاد

□ ادريس الخوري

كنت قد وددت لو أنني فضلت البقاء هنا، في هذه الغرفة الصغيرة البسيطة، بالطابق الثاني من الفندق، لا ستمتعت وحدي على الأقل، أو استمتعنا نحن أيضاً، بهذه السكتشات الهزلية السوداء ونحن نشاهدها الآن على شاشة التلفزيون بمناسبة رأس السنة الجديدة، فهذه السكتشات التي يتناوب على أدائها ممثلون وممثلات مَهَرَة، فقرة إثر فقرة، إنما كتبت ووضعت أصلاً لتسخر من جميع رجالات الدولة في هذا البلد المجاور بدون استثناء : ابتداء من رئيس الجمهورية نفسه إلى رئيس الحكومة إلى الوزراء إلى الزعماء السياسيين الذين أفرز تهم المرحلة الجديدة عقب انتفاضه العاصمة، فقد اكتشف هؤلاء الزعماء الجدد، الناهضون من رماد الصمت الطويل، أن ممارسة السياسة جزء من الحياة اليومية تتأرجح بين المد والجزر وبين الشد والجذب وأن الديموقراطية مكسب لا رجعة فيه وأن السياسة في نهاية الأمر ذات أوجه متعددة، إلى آخره إلى آخره، لذلك فإن التلفزة لا تضيف جديداً إلى نظارتها الكرام سوى أنها تخفف عنهم من عبء الحياة اليومية وتكرس نفس الاتجاه الذي يتنفس عبره الناس في البلاد : في بيوتهم وفي الإدارات في المقاهي والبارات، في الشوارع والآزقة، ولكن الكاتب المسرحي المعروف، رفيقنا في السفر وفي الإقامة، وقد كان منعزلا عنا أثناء وصولنا، أصر على أن نذهب عند الآنسة كارولين لنحتفل معها، في بيتها، بليلة رأس السنة، ذلك أن بقاءنا هنا، في الغرفة، لم يعد له ما يبرره بعد أن قضينا تسعة أيام بلياليها أمام شاشة التلفزة نثرثر ونبحث كل مرة على قنوات دولية لنعثر بالصدفة على فيلم جنسي يريحنا، على الأقل، من عنف هذه المدينة وخشونتها ومن سكانها الذين لا يضحكون، فبعد الغذاء مباشرة نستقل طاكسيات مهترئة ونذهب إلى جناحنا بمعرض الكتاب حيث نَتَسمَّرُ هناك، وفي المساء نقفل عائدين إلى الفندق صحبة الآنسة بهيجة أو صحبة أحدهم، في هذه المدينة لا وجود لشيء اسمه الليل، في هذه المدينة يتحدث الناس بلا خوف عن

الوقت ورجاله وعن الحكومة المهترئة والحزب الهرم، فهل يا ترى سترغب فينا الآنسة كارولين ؟ نحن لا نعرفها أصلاً، كَذلك نعيم القاسمي، لقد رأيناها لأول مرة بجناحنا في المعرض وأعجبنا معاً، خصوصاً أنا ونعيم القاسمي، بقوامها الرشيق مثل عارضة أزياء فارعة، كان وجهها مستطيلاً إلى حد ما يعكس مسحة الأمومة المؤجلة التي تنطبع على تقاسيمه الرقيقة، ويمكننا أن نتخيل، خصوصاً أنا المتكلم، ماذا سيكون عليه وضع الفم المستدير المتموج ما بين الشفتين والصوت العالي كما لو كانت هذه المرأة الجميلة تناجي نفسها أو عشيقها فوق خشبة المسرح... ستغرينا (وقد أغرتنا فعلاً) بسروالها الدجين شبه الموسخ وشعرها الحصاني المعقوص إلى الوراء وسأكون أنا أول من رمقها عند مدخل الجناح، وهكذا غمزت لنعيم القاسمي الذي رد عني بشكل غير مباشر : إيه الله... كانت الآنسة كارولين تتجول في الجناح المستطيل الملئ بالكتب الفرنسية والعربية وتتناولها ثم تقف عند عناوينها، حتى إذا أعجبتها تناولتها وتأبطتها وأدت الثمن فوراً وغادرت المكان، وقد رأيت بصحبتها امرأة شابة تدفع كروسة صغيرة، رمادية اللون، عليها طفل في فمه سكاتة بلاستيكية تشبه حلمة بزولة كبيرة مليئة بالحليب، في البداية ظننت أن الأمر يتعلق بخادمه عند كارولين، ولكن هذه المرأة الشابة تضع نظارة طبيبة وترتدي، هي الأخرى، سروال الدجين وتبدو على ملامحها هيأة أستاذة، مزيان، قلت مع نفسي، سواءً كانت خادمة عندها أم موظفة أم أستاذة فهي امرأة غير عادية.

قال الكاتب المسرحي ذو البشرة السمراء، الأصلع، الساخر حتى من نفسه، ذو البنية المربعة القوية قال ونحن نشاهد سكيتشات التلفزيون المرة : أنا لا أعرف بيت كارولين، ولكن الناشر المحتال هو الذي يعرفه، ثم وقف ليبحث عن المحطة الإيطالية الأولى، حتى إذا وجدها انتقل للبحث عن الفتاة الفرنسية الثانية، كأسه في يده اليمنى وعلى عنقه شال أصفر مثل الفنانين العاطلين في مقهى لاكوميدي بالدار البيضاء، أولئك الذين يعيشون على الهامش حيث يُقَرِّرُونَ رزقهم وكأسهم كل صباح ومساء، رد نعيم القاسمي : شخصياً لا أريد الذهاب عند كارولين، أريد البقاء هنا لأشرب وأشاهد البرامج، وإذا تعبت سأنزل إلى بهو الفندق لأتفرس في الوجوه الجميلة أو أخرج لأشم هواء الليل المفعم برائحة الأشجار، أليس كذلك ؟ إنني لا أعرف طقس الاحتفال في هذه المدينة المتجهمة ولا أعرف بشرها المتجهمين، سأبقى هنا وليكن ما يكون، وابتسم لنفسه ولناوا بتسمت معه عيناه من وراء نظارته الطبية (التي كسرها له أحد حراس مرقص الفندق مساء أمس)، كان شاربه الكث قوساً أسود فوق شَفَتِهِ العليا وشعرا رأسه غزيراً وقامته طويلة، أنا بدوري كنت ممدداً على السرير المقابل في انتظار ما سيقرره الكاتب المسرحي، وقد تساءلنا : هل نقوم أم نبقى في الغرفة ؟ وماذا سيكون عند كارولين بالضبط سوى قوم لا نعرفهم ؟ إن لمن لغتنا ولهم لغتهم، وأخشى ما أخشاه أن يؤول كلامنا البرئ وندخل في متاهات لغوية ونفسد عليهم ليلتهم، وبالرغم من القاسم المشترك بيننا، فثمة مسافة مشتركة بيننا أيضاً، مع ذلك، فالجلوس هنا، في غرفة نعيم، يغري بالبقاء، لكن الرغبة في الاكتشاف تغري هي الأخرى بالذهاب إلى هناك، تذكرنا زوجاتنا وأطفالنا وأصدقاءنا ومقاهينا المفضلة وليلنا الطويل في مدننا، ابتسم نعيم مرة أخرى وأشعل سيجارة واتكأ على وسادته وقال إيه الله...، لم يكن الكاتب المسرحي يدخن، كان يشرب فقط ويرمينا، من حين لآخر، ببعض النكت الساخرة والمستملحات الهزلية، قلنا أنا ونعيم معاً : ولد الحرام، عفريت، كان ضحكه المتقطع مزيجاً من عدة أشياء : من السخرية ومن الوقوف والجلوس وتغيير محطات التلفزيون الدولية، تخيلنا كل شيء ممكن ! الفرح العابث بالوقت الآتي لنسيان آلام الوقت الفائت، الأمل الخادع في حدوث تغيير، وقفت لأطل من الشرفة الصغيرة حيث يدخل هواء خفيف ويخرج دخان كثيف سرعان ما يتلاشى في الهواء، تحت

الغرفة ساحة شبه مظلمة، ثمة وقع أقدام وأصوات مبهمة، وضحكات نسائية، كان قوم المدينة قادمين إلى الفندق تنتظرهم طاولاتهم المحجوزة منذ أسبوع، رائحة النساء العطرة تفوح من تحت الشرفة، ستكون هذه الليلة شاخدة ! سيشرب القوم ويسكرون ويرقصون ويقبلون نساءهم وصديقاتهم، سيبقون حتى الصباح، كان هواء منعش يتسلل إلى غرفتنا بالطابق الثاني ونحن نستعد للخروج والذهاب عند الناشر المحتال الذي يعيش وحده بإحدى الشقق بالطابق الرابع غير بعيد عن الفندق.

★ ★ ★ ★

نحن الآن عند كارولين، يقع بيتها في هضبة عالية بوسط المدينة، كان حذَائي يؤلمني، لذلك لم أستطع تكملة السير مع الكاتب المسرحي ونعيم وبقيت أنتظرهما على الرصيف متكئا على حاجز حديدي يطل على منازل قرميدية وبعض الأوراش وبطبع شجيرات نابتة وسط المنازل، كان الظلام متنشراً في الرصيف المقابل. ثمة بعض السيارات تعبر فيصيبني ضوؤها في وجهي حتى أنني كنت أشبح به عنه إلى الجانب الأيمن، جاء الناشر المحتال ووقف بسيارته قربي وفتح الباب الأمامي وصعدت، ليكن ما يكون، إن اكتشاف الناس في أماكنهم أو في أماكن أخرى مهمة ضرورية بالنسبة لي، حتى ولو انتهت إلى الفشل، وهذا مما سأفعله الآن : يجب الذهاب عند كاولين ورؤيتها عن قرب حتى نشبع منها ومن صديقتها رمانة وقضاء وقت ممتع معها والعودة إلى الفندق وجمع الحقائب استعداداً للعودة غداً، فهذه المدينة لا تطاق. مر بنا الناشر المحتال في دروب مظلمة وأماكن خربة، صعدنا وهبطنا ثم وجدنا أنفسنا نصعد طريقاً مشجرة مظلمة، إلا من ضوء السيارة، وندخل غابة صغيرة، هنا بيوت وطيئة متقاربة مضاءة من الداخل وسيارات موقوفة، وحين نزلنا من السيارة سمعنا صوت موسيقى صاخبة تنبعث من نواقد البيت ذي الطراز العربي الأصيل، هنا كان يسكن السيد جورج أيام الاحتلال هو وعائلته، تخبلنا الفضاء الذي سننخرط فيه : ها هم رجال ونساء يرقصون ويغنون في البيت الداخلي، وثمة طاولة مستطيلة، عند مدخل الدار، عليها سماط مشمع وصحون وقناني وكؤوس فارغة وأخرى نصف مملوءة وأكل بارد ورجل وامرأة يتهامسان ويضحكان، دخلنا وسلمنا، لا أحد يجيب، انزوينا إلى اليمين في بهو البيت الداخلي، وجلسنا على سرير من البونج منفوخ حيث نرى من هنا المدعوين يتلاغطون وينظرون إلى بعضهم.

مساء الخير، قالت كارولين وكانت تلبس ثوبا أسود مثل أرملة، لكن الثوب الأسود كشف عن بياضها المخزون، خصوصا في هذا الليل وفي هذا المكان المحاط بالأشجار والكلاب، ها هو عشيقها جلول ولد خيرة، ها هو شقيقها برنار المهندس الفلاحي والمختص في أمراض النخيل، ثم ها نحن أخيراً هنا وقد بدأنا نندمج بالتدريج في المناخ الصاخب، نحن لا نعرف أحداً، ولكن الكاتب المسرحي، اللطيف والمهذب، هو الذي عرفنا على بعضنا، مساء الخير، مساء الخير، قالت كارولين وأجبنا نحن، ثم غابت لتصعد إلى إحدى الغرف، أما نعيم القاسمي والكاتب المسرحي فقاما ليرقصا بدورهما، كنت أنظر إليهما من مكان جلوسي وهما وسط غابة من السيقان العارية والصدور والظهور العارية، حسدتهما، انتهت الأغنية المرقوص عليها وعادا إلى الجلوس قربي، كنت أشرب وأدخن، دخل علينا جلول ولد خيرة وفي يده اليمنى عكاز، كان طويلا نحيل الجسم وعلى رأسه قبعة مربعة مثل التي يضعها المغني الأمريكي بوب ديلان ونظارة سوداء تلمع بالليل، كان يبدو شبه ما فيوزي غامض النوايا، لكنه فنان يجيد العزف على آلة الهارمونيكا هو الذي يدبر الآن الآسطوانات وينشط الليلة كما لو كان يشتغل في إحدى المراقص الليلية.

نحن الآن عند كارولين، رمانة ترقص في ثوب رمادي يلتصق بجسدها المكتنز وقوامها المتوسط، كان نعيم يرقص معها وعيناه على شي حاجة أخرى، هي أيضا كانت تعلم ذلك، فزوجها هناك في زاوية البهو مخمور حتى الثمالة لا يدري ما يجري حوله، ولأنها تشتغل سكرتيرة عند الناشر المحتال فهناك إشاعة بأن هناك شيئا ما بينهما، كل شيء هنا كيف كيف، من أراد أن يفعل شيئا ما فليذهب إلى الطابق العلوي، تعبر كارولين أمامنا وتغيب، والناشر المحتال يقف في الزاوية المقابلة يدخن ويشرب وينظر إلى الناس بعينيه النسريتين، من ستكون ضحيته الليلة ؟ رمانة أو تفاحة ؟ فجأة غاب عن أعيننا، ولما سألنا عنه قيل لنا لقد خرج ليوصل أحدهم إلى بيته، لكنه لم يعد، فزوجته وأطفاله في باريس وهو هنا حزين، أشفقت لأجله.

يمضي الليل ونمضي نحن معه، تذكرنا نساءنا ومدينتنا لو أننا كنا هناك لما أحسسنا بالغربة، لكننا استطعنا أن نبني عالماً خاصاً بنا، تشتت الناس في زوايا البيت العتيق وبدأوا يقبلون نساءهم، أطفئت الأضواء وأشعلت، سنة سعيدة، سنة سعيدة، كل المدعوين قبلوا بعضهم، حتى نحن قبلنا كارولين ورمانة وأخريات، ما أحلى النساء في آخر الليل، وفي غمرة النشوة والابتهاج بدأنا نسمع أصواتاً من خارج النوافذ وهمهمات، قلت لعلهم سكان كارولين المجاورون، بدأت الأصوات تقترب، هل هم مدعوون جدد جاؤوا متأخرين ؟ ربما، ولكن الأصوات كانت حادة، صمتنا وانتظرنا، سمعنا كلاماً مبهماً من مثل لا يمكن أن نسكت عن هذا ! لا يمكن أن نسكت عن هذا، سنلقنهم درساً لن ينسوه، نظرت إلى نعيم والكاتب المسرحي نظرة خاصة وفهمنا أن هناك شيئا ما، جمعنا بركتنا المريحة وقلنا لنذهب ونقترب من الباب، قالت كارولين لنبق في مكاننا، ربما يكون حراس المكان يبحثون عن لصوص مروا من هنا وانزووا بين الأشجار، لكن الأمر كان شيئا أخر، خرجنا لنستطلع الخبر فإذا بنا أمام رجال ملتحين يحملون في أيديهم عصياً وهراوات قاصدين بيت كارولين، اختبأنا بين الأشجار ووراء السيارات، كان الظلام كثيفا، مروا مهرولين مشتتين ودخلوا البيت وبدأوا بالضرب وتكسير كل ما وجدوه، هرب بعض المدعوين من النوافذ وعلا صراخهم واختبأ اللبعض في المرحاض السفلي ونال البعض الآخر ضربات قوية على رؤوسهم وظهورهم، كان الرجال الملتحون يصرخون بعنف : سنلقنكم درساً لا تنسونه أبداً، أهذا ما تعملون ؟ لو بقي معنا الناشر المحتال لهربنا معه في سيارته، ولَكنه لم يعد نهائيا، قلنا لنهرب بسرعة ونهرب بجلدنا، ما لنا ونهاية السنة ؟ لو أننا بقينا في الفندق أمام التلفزيون لو أننا نزلنا إلى مكان الاحتفال، لكن الكاتب المسرحي كان مصراً، بحثنا عن نفس الطريق التي جئنا منها ووجدنا أنفسنا نهرول ونلتفت إلى الوراء، كانت الطريق منحدراً مظلما، جرينا وجرينا ونحن نلهث، كان صراخ المدعوين يسمع من بعيد، التفتنا لنكتشف ضوء سيارة قادمة بسرعة، وقفنا لنشير إليها بالتوقف، لكنها مرت بسرعة، انحدرنا قليلا لنجد أنفسنا وسط الطريق، تهنا، ثمة بضع مصابيح خافتة تضيء المكان المهجور، لو أن سيارة أجرة تمر، ولو يمر أحدهم، لم نكن نعرف الطريق المؤدية إلى الفندق، سرنا منحدرين من زنقة إلى أخرى ومن شارع إلى آخر، تهنا مرة أخرى، بل تعبنا من السير ووقفنا لنستريح، كانت الساعة قد تجاوزت الثالثة صباحاً، سرنا وبدأنا نسترجع ما حدث، ضحكنا من أنفسنا ولم نقف إلا عندما لاح الصبح، عندها مرت سيارة أجرة وأوقفناها وصعدنا، كان صاحب السيارة ملتحياً هو الآخر.

صخب الروح

□ محمد بهجاجي

هذا الصباح لا يشبه صباحاتي الماضية،
لا يشبه الهدوء الملتبس لتلك الأيام،
لا يشبه غضبتي الآن، أو لنقل صخب روحي، ولهذا السبب أجدني ــ اليوم ــ أهيم على وجهي في الطرقات..
هل أبحث عن قَدَر أم حاجة تقذف بها إليَّ منعرجاتُ الطريق ؟. مهما يكن فالأكيد أني ــ الآن ــ خاوي الركبتين، يَعتريني غثيان لاذع تماما كما لو كنت خارجاً من حرب.
... هل قلتُ حرباً ؟!

لا أحد يستطيع أن يفهمني ما جرى أو ما قد يجري، وكل ما أذكره هو أنني في لحظة ما كنت أحس أن فصيلة الآدمي تنقرض أو تكاد، وأن رأسي المدور شرع يتقلص حتى كاد يغرق بين كتفيَّ ... وأذكر أيضا أني كنت وحيداً وحيداً.

ولهذا السبب أجدني ــ اليوم ــ أهيم على وجهي في الطرقات،
ثم فجأة، جاءت إلى بالي فكرة أو نزوة.
قال رأسي لي بعد أن استعاد حجمه الطبيعي أو هكذا بدا لي :
«لم لا تحتمي بدير ما ؟!»
وبسرعة أجبت رأسي :
«يَاهْ، من أي زاوية في الروح جاءتني فكرة أو نزوة الدير ؟!
ولماذا الدير بالضبط، وأنا الذي لم أدخل الدير إلا مرة واحدة حين استهوتني ــ بأحد شوارع قرطبة ــ غجرّية باذخة.

كانت تسقينا باكية، وكان خطوي يبحث ـــ لاهثا ـــ عن موطىء قدم آمن، تبعت بكاء الغجرية الحزينة إلى أن قادني ـــ صبيحة ذلك اليوم الصيفي ـــ إلى بهاء الدير وحظوة الراهب»

قلت لرأسـي :
«أَخْرِجْني من الدير ـــ يا رأسي ـــ فتيهُك الملغوم قاسٍ.
أمهلني قليلا حتى أستعيد نفسي، وبعدها افعل بي ما تشاء»
أغمضت عيناً وفتحت أخرى، بدا لي العالم يدور، وشرع خطوي يتثاقل كما لو بدأت أفتقد بعض جاذبيتي، وحين فتحت عينيّ كان الباب المخزني ينتصب

○ **اطرقِ الباب**
○ **لا تطرقه ..!**
○ **اطرق الباب، إذا لا يعقل أن تظل طيلة حياتك مقيما على العتبات، إن أسوأ الاقامات لاقامة العتبة، فهذا المكان الواطىء لا يمكن أن يكون سوى ممر للريح أو موطن للقمامات، ولذلك، اخط الخطوة الأولى، واطرقه، فينفتح، ويفتح الله عليك**

أدرت الكلام بين شفتيّ، وصرخت :
«افتح يا باب، فليس في الجبة غير ألمي»
وانفتح الباب المخزني على ممر موحش طويل
ذهلت في البدء ثم شرعت أمشي
أمشي .... أمشي .... أمشي
قادني هذا المشي إلى ممر موحش طويل آخر ثم شرعت أمشي
أمشي .. .. أمشي .... أمشي
ثم أدركت بدون كبير عناء أنني في عمق المتاهة،
وأن اسهالا قد ألم بي،
وأن تفاحة آدم قد عصرت حلقي وأفرغته من الريق والكلمات،،،
أومأت لرأسي بأن لا يسلمني ـــ هكذا ـــ لمتاهة أقسى من متاهة الروح والعقل، وأومات لرأسي ـــ مرة ثانية ـــ بأن لا يمرغني في عتمة الأيام ويُبسها.
تضرعت إلى رأسي.
بكيت .... بكيت ... بكيت .
ضربت الأرض برجلي.
وبدون توقع، انفتح علي الباب فآوتني العتبة، كانت باردة وكنت لا أزال أشهق.

○ ما الذي قادك إلى ما كنت فيه ؟
○ رأسـي
○ ما الذي قادك إلى ما أنت فيه ؟
○ رأسـي

○ ولماذا لعنتَ العالم وبكيتَ ؟
○ .... .
○ لماذا ضربتَ الأرض برجليك وبصقت ؟
○ .... .
○ لماذا أومأت إلى رأسك بأن لا يمرغك ــ هكذا ــ في عتمة الأيام ويبسها ؟
○ لأنني .... لأنني وحيد وحيد.

بكيت وضحكت وقلت :
«كيف السبيل إلى الهروب بجلدي ودمي»
فركت عيني جيدا، ضغطت عليهما بيدي حتى بانت لي النجوم، وحين فتحتهما وجدتني في مفترق طرق، وأمامي سبعة شوارع طويلة عريضة.
○ ما العمـل ؟!
هكذا سألت رأسي بعد أن استعدت قليلاً من ريقي ومن الكلمات، ثم جثوت على ركبتي، تثاءبت
....
ونمت عميقا.
بعد كل الذي جرى
انتبهت إلى أنني أملك رأسين نابهين؛
واحد يدعوني إلى أن أتابع سيرى وأهيم على وجهي في الطرقات، وواحد يدعوني إلى أن أشد الأرض.
وها أنا أشدها شدا، ولله ملكوت السماوات والأرض.

حلـم الجـدار الأول

□ عبد المجيد الهواس

لم يكن «س» قادرا على مواجهة صخب الصراخ المتوثب في ذهنه، منذ اللحظة الأولى التي ارتمى فيها على كرسي المقهى الذابل على الرصيف. فقد كان اكتظاظ الشارع يغلق الرأس بالوجع، وعلى الجدار المقابل للرصيف كان «س» منذ أكثر من عشر سنين قد رسم علامة صغيرة اشبه بجسد عار بلا ملامح واضحة. كان الجدار لا يزال نقيا ومغريا بالاقتحام، ولم تكن قطعة الفحم قادرة على اطفاء شهوته في تبني جسد انثوي على الجدار. صار على مر الليالي الحالمة يغرس السواد القاتم في فحمة ذهنه التي ظلت صامدة حتى هذه اللحظة..

كانت العلامة القديمة ممكنة البزوغ من بين الأجساد التي تذهب وتجيء. وتخيل في لحظة ما أن بصره صار عاجزا عن اختراق هذه الأجسام المتحركة للتركيز على علامته الصغيرة التي اختنقت وسط خربشات عديدة لآلاف الأيدي التي اشتهت بياض الجدار بعده، وراحت تكتب علاماتها المتنافرة..

أرخى رأسه على حافة الطاولة التي احتضنت قدح قهوته الساخنة، وترك قطعة السُكَّر تنزلق ببطء داخل مشروبه الفحمي، ثم لاحظ وهو يضع قطعة سكر ثانية على شفة الكأس كيف امتصت القطعة الصغيرة البيضاء قطرة السائل الذي امتد في جسدها الاسفنجي يرسم دون هدف نفس العلامة الصغيرة التي تكورت في جسد أنثاه الصامدة في قلب الجدار.

عشر سنين مضت الآن، ولم يكن «س» لحظة الرحيل الأول قد ترك لهذه البلدة الصغيرة غير خطوط فحمية عالقة على جدار، بيد أنه كان قد حمل في داخله كل اشتباكات المدينة كقصة مصورة رسمها طفل صغير بألوان مائية صامتة، كان حين يقلب تلك الصفحات المصورة تتهشم في

ذهنه مراياها وتبدو له البلدة من خلف التذكر لحظة انفجار طبيعي لخيمة جميلة اقتحمتها سكاكين زوبعة رملية، ثم كان ينسى كل الانكسارات التي طوحت به في البعد ويتعلم في صمت رسم أنثاه المليحة التي تضيء البياض.

حين سافر «س»، لم يكن بعد قد تعلم تلك اللغة المستفزة الناضجة التي كان يسميها «السقوط»، لكنه راح يتعلم بساطة الاغتراب امام سلطة تشكيلات الفحم على الجدار. كان في ظرف سنة من التنقل بين سكن وآخر قد وجد غرفة صغيرة وبسيطة تطل شرفتها على شارع طويل يتمدد في البعد كطريق غابوي تنتظم فيه الاشجار. كان يرى لظلال الشجر على جدران البنايات امتدادت عميقة لغابته التي رسمها في قصته المصورة. في الأصل لم تكن الأشجار موجودة. يذكر فقط تفاصيل جذوع مجتثة في شارع بلدته، وتَقَابُل رصيف المقهى المهترئ مع جدار حلمه الأول.

كانت شرفته الصغيرة قادرة على منحه كل تلك الأسلحة الكافية للدفاع عن انثاه.. يجلس فيها حالما تحت مطر الليل، وتبرز قبالته في الأسفل، قليلا ما بين الشجر، واجهة متجر زجاجية تكشف حمامات رخامية معروضة للبيع. ينهض من جلسته كل ليلة، ويثب إلى الشارع حين يخلو تماما من الحركة، ويقفز إلى زجاجات المتجر التي تكشف له عن ذلك الحوض الرخامي المستدير الذي يقف على جنبيه عمودان إغريقيان لا متناهيان حين يلتصقان في السقف بمرآة. تنقل ثلاثة ادراج صغيرة نظره من الحوض إلى البلاطة الرخامية الصافية، ثم تمتد البلاطة عميقة في مرآة جانبية. في عمق هذا البياض الثلجي ـــ حين تختمر في ذهنه نكهة القهوة العبقة ـــ يضع فنجانا أبيض، ويبدو سائل القهوة في الفنجان نقطة سوداء تتحول حين يغرز النظر فيها ثقبا أسود قاتل الاغراء يتوسط مساحة البياض اللامتناهية ثم يتدفق رشاش الماء بشلال فوضوي يُغرق الحوض بموسيقاه الفاتنة. يخترق «س» الزجاج، ويكون لحظتها قد تخلص من كل اغطيته. ثم يتربع أمام فنجان قهوته مقابلا حوض الماء الفائر. يغرس أصبعه في الفنجان ويخط على البلاطة في انسحار غامض علامته الفحمية السوداء.

تدق طبول افريقية في عمقه، فينهض مخمورا برقصة بدائية تتحول ببطء إلى انجذاب لا مرئي نحو جسد انثاه، فيندمج فيه بكل انتصاراته البيضاء، ويسقط في نهاية الشهوة مجنونا بحوض الماء.

كان الحلم رغم بساطته معرضا لكل المضايقات الخانقة، اذ في صباح ما استيقظ «س» على غير عادته من حلم مزعج ارقه طوال الليل فتح البوابة الزجاجية للشرفة الضيقة، وأطل بعينين نصف نائمتين. كانت الألوان داكنة، وأصوات بعض الأقدام تعبر الرصيف، فترتفع خشخشات الأوراق الخريفية إلى مسمعه. كان الفصل الداكن يصعد إليه، وأطل من بين ثنايا الشجر على واجهة متجر الحمامات البيضاء فتبينت له حركة ظلال مفاجئة بالداخل، وأصوات ارتطامات بسيطة. ثم تدفق في مسمعه صوت الشلال المائي متقطعا وصاعقا، وبسرعة مذهلة ارتدى قميصه وبنطاله ونزل الادراج إلى الشارع ليرقب المشهد عن قرب. كانت كل أدوات البناء الحديدية تشتغل في اقتلاع قطع الرخام البيضاء. وحبال مربوطة تشد العمودين الاغريقيين وترفعان الحوض. الرجل الضخم الذي لاح له في انعكاسات المرايا متعددا وناشزا، كان يشير على العمال بأن يحترسوا من أن تنشرخ مرآة أو أن تتهرش قطعة رخام. وأحسن بعنف هذا الاعتداء الذي لم يترقبه. كانت رغبته قوية في أن يتدخل، لكنه كان خارج الحلبة، وكان زجاج الواجهة يبدو سميكا جدا وقد فقد كل تلك الشفافية التي كانت تتيح

له ذلك الانتقال المقدس عبرها. أَنَّتِ العلامة في داخله، وانفجر صوت الجسد الخفي بالصرخة الجريحة واعتلى الطعم المُرّ إلى جوفه. بيد أن رجلين انيقين لا حاله بالداخل.. يأتي الصوت منهما خافتا ومعدنياً. عنيفا أيضا، وهما يشرفان على عملية نقل قطع الرخام إلى الخارج. ثم في لحظة ما انتبها إلى قطعة رخامية في الوسط.. لاحت مثيرة تلك العلامة المرئية الشفافة، ناضجة السواد وفاقعة. أمسك بها عامل وراح الرجلان ينظران إليها عن قرب.. صوت صاحب المتجر خرج صاخبا وأكثر معدنية : «غيروا هذه القطعة..» وكان العامل يحاول أن يمرر يده فوق القطعة علَّ العلامة مجرد لطخة سوداء يمكن محوها. لكنها بدت راسخة في عمق البياض. وكان ببساطة يضعها جانبا ويتبع الرجلين إلى الداخل، تخيل «س» حديثهما عن الرخام ومحلات الاستيراد، وربما دار الحديث عن الرخامة ذات الجلطة السوداء. لكن وحده العامل كان قد نظر إلى الرخامة بصفاء غريب، وكانت عيناه تبتسمان لسحر ما كان يجذبه خفية إلى معالم الأنثى الراقدة في البياض قبل أن يضع الرخامة جانبا ويلحق بالرجلين.

لهث «س» خلف الزجاج، ولم يحمله هذيانه على الصراخ علنا أو انتزاع رخامته من وسط الأنقاض المتبقية.. وقف دون هدف، ثم تحرك بانكسار إلى شرفته. وكان يرى في منتصف النهار نفس العامل يحمل تحت ابطه قطعة الرخام، ويقطع الطريق في فرح وزهو ويمضي....

مَرَّ النهار خريفياً تماماً .. الاشجار اختنقت في الشارع الذي التهمته البنايات من الجانبين.. كان مشهد المتجر يبدو من علوّ الشرفة خرابة قاتمة بحلقت فيها عينا «س» حتى انشرختا، ونهض ينتفض عند قدوم الليل ليخترق الطرقات التي تفرعت من الشارع إلى امكنة لم يرتدها من قبل. استيقظ في عمقه حلم الجدار الأول. نقاء البياض وحزن البلدة الصغيرة التي استأصلته... الرحيل الشهواني عبر بياضات المدن المطارَدة، الجدارات الشاهقة الصغيرة وقطع الفحم والأصابع المرتجفة التي تضغط الألوان.. ثم لحظة الرقص المقدس في صفاء الرخام.. عري الجسد والقهوة السوداء القاتمة.

بدت له الطرقات مقفرة وناشزة، وانهزم في داخله الكائن الموحد، فقفز على أول سيارة أجرة مرت بقربه لتحمله إلى ابعد مرقص ليلي يوجد بالمدينة.

انزلقت عشر سنين الآن.. العلامة السوداء المنتبهة للبياض، الزاحفة في الصدر، الهاربة، تنام تستيقظ وتطير.. وجه «س» المختل الفصيح، الغامض المتماسك تضيع منه الأشياء. يتذكر الجير الأبيض حين كان يدفن العلامات، الجدارات المتمردة التي كانت تغتال فيها نشوات الصرخة الملونة بطلاء ينشد أمن المدن ونقاءها. التعبيرات البسيطة تُقتل أو تُعتقل، لكن الأيدي الصغيرة الطفلة لا تموت فيها الشهوة.

كانت الضوضاء ترتفع قليلا عند مدخل المرقص.. نزل «س» على وجوه نساء قليلات يتأبطن أذرع الرجال. بعض الضحكات المتداخلة بموسيقى متلاشية تصدر من الداخل. استقر على مقعد جانبي، ولم يبد نشوانا من زجاجات الجعة الأولى ولم تراوده فكرة الانضمام إلى حلبة الرقص. كان يجيل النظر بين الوجوه المستديرة باحتراس شديد، عيناه مشرقتان غائرتان ومفتوحتان.. يجلس على حافة الكرسي في وضع غير مريح. أو ربما كانت الوضعية جد مريحة : جلسة المتأهب الواثب،

تخترقه ايقاعات الطبول التي كانت تقود بضع آلات وترية، ثم كانت تذوب كل الأنغام الوترية وتتلقص ليصهل في عمقه إيقاع الطبول ونكهة الجعة الباردة.

لم يألف «س» إلا بصعوبة كبيرة المشهد الدائري في حلبة الرقص، واستأنس في غماره بالشرب، وراح يطلب مزيدا من الجعة ومن القلق حتى صار كل شيء يلعب في ذهنه. العلامة السوداء التي حاول أن يعلقها على بعض الفساتين البيض المهتزة فوق اجساد تتراقص في الحلبة لم تكن فاحمة بالقدر الكافي لكي تلتصق ببياض ما، وكانت العلامة ترتسم من جديد يشكلها بقوة امام عينيه ويلاحق جسدا أبيض ليرسمها عليه، تهتز العلامة، تسقط في داخله ويحتسي الشراب، تهتز أيضا ثم تسقط.

كان مستعدا للبكاء وللافلاس ولم تراوده فكرة الرقص أو التحول من جلسته المتوثبة إلى موائد النساء. الحر كان رهيبا وجبينه ينزف باستمرار. فكر إن لم تكن هناك مكيفات هواء، ثم رأى الرخامة البيضاء تنزف بالعرق، والآلات الحديدية تقتلعها، ورشاش الماء يسكب رذاذا ساخنا ومالحا تطلع منه روائح كبريتية عنيفة. لكن يدا باردة حطت على عنقه. انتفض فجأة واستدار. لاحت له ابتسامة هادئة من وجه انثى بدت خجولة وممتقعة، ما أن نظرت إليه حتى اعتذرت وهي ترد يدها إليها، نظر في عينيها ودعاها للجلوس. استجابت للدعوة رغم أن الاضطراب جعل صوتها باهتا وهي تحاول أن تشرح له الموقف.

كانت المسألة بسيطة جدا. إن جلسة المتوثب كانت موهمة، وكانت ككل ليلة تنتظره في نفس المكان. يجلس أيضا هكذا، على طريقة «س» المتوثبة في العمق كانت الجلسة استرخاءا لا شعوريا واندفاعا نحو الرؤى المجنونة التي تلهب الروح. عيناه هو الآخر كانت تبرقان بالنظر اللا مركز على شيء محدد توحيان بالغياب وبالنظر العميق نحو الداخل، الغياب انتباه إلى ملامح أخرى. كان لا ينتبه إليها وهي تطلع من الأمام، فتأتيه من الخلف وتضع يدها المثلجة على عنقه، يقوم إليها ويتركها تثب امامه على المقعد المقابل، لكنه تغيب الآن، وجلس «س» على نفس الطاولة وبنفس الطريقة، كان عليها أن تبوح له أو لـ «س» بانتظارها المرير وعنف غيابه. قال «س» : «انني لست هو..» ونظرت إليه نظرة المكتشف : «لقد بدوت لي كما لو كنت هو... !» واسترخى «س» في مقعده، وبدا كمن يود أن يغير جلده، لكنه أحس بقلق من الوضعية الجديدة. عاد لكي يثب : «انني لا أعرفه، لكني لا أومن بالشبه..» كانت تبتسم وترد بحركة رشيقة خصلات شعرها الساقطة فوق نصف الجبين إلى الخلف : «لا يهم الشبه، لكن كأننا كنا على موعد، أو أننا تصادفنا، كما كنت معه، أشعر معك الآن بنفس الاحساسات الجميلة التي تبعثها في نظراته». كل شيء كان يرتبط عنده بالنظر، والنظر التائه في الداخل والعميق.. السهر مع العلامة السوداء ومراقصتها ببدائية ثم تعميقها في البياض. النظر إلى البلاطة، والخمار الأسود الذي يلهث داخله الجسد ويرتمي في الامتداد. نقطة العين السوداء بدت له تلتهم بياض عينيها، والرموش اسودت أيضا. إن العلامة السوداء كانت ترتدي خمارها فلا تكشف عن الملامح المتبقية. ربما كان الخمار يخفي داخله جسدا من مرمر، يتحرك يهتز ويرتمي في المساحة الثلجية اللامتناهية.

ثم بدأ يعاكسها في العمق : «إن مشروب الجعة يزيد من حدة العطش والحر هنا قاتل..» اجابته وهو يمسك معصمها برفق : «إن مطرا رطبا وشهيا يسقط بالخارج. دخلت هنا أبحث عنك،

أو... كنت عنه لنسير قليلا تحت المطر...». كان «س» يعشق الانثى التي تستحم بالمطر، لكنه لم يكن يؤمن بالتشابه. فأنثاه كانت شيئا آخر، مجنونة غامضة وعاشقة صلبة، تحلم بكل المستحيلات المُدركة، وتنضج في ليل الرقصة البدائية على الرخام الثلجي تحت نوافير الماء البارد...

احترست منه واحترس منها، لكنها تكومت إلى جنبه وتمسكت بذراعه السكرانة. قالت له : «إنك تتمايل أكثر من اللازم... !» وأجاب دون انجذاب : «لقد سرقوا مني العلامة السوداء، وهذا سبب مقنع للتلاشي.. إن غرفتي على بُعد كذا... ربما نأخذ سيارة اجرة...». كانت انفاسها محمومة على عنقه، وكانت تلوذ بالصمت حين تستجيب لدعوة الرغبة الغامضة. و «س» اخترق الليل معها وراحا معا في الازقة المظلمة يتقاطعان الكلام ويختلسان المطر. كان فستانها الأبيض المبلل يكشف أمام الأضواء القليلة المتنافرة جسدها النحيل المرتجف. وكانت تحتمي به أكثر فيسقط رأسها على كتفه وتسأل : «أية علامة سرقت منك ؟؟». «شيء لا يمكن الحديث عنه.. زنجية كانت هي أو جسداً مرمريا يتنكر تحت خمار أسود.. جمرة تلتهب بين الأصابع. أضعها على البياض فتصير فيه كالوشم.. دوائر .. خطوط تتقاطع، تقف وتنحني. صوت مبهم وحشي داكن، يقف كالرمح يخترق ويستمر في الدم..» ثم يضحك «س» وترتفع الضحكة في الظلام.. تبتل الضحكة ويرتجف جسدها من جديد تحت ذراعه، ترتجف الأزقة أيضا والشارع الطويل، ثم يقفان تحت الادراج ويصعدان معا إلى فوق. تنزلق قدماه على الادراج مع انزلاق الماء من حواشي حذائه الذي امتلأ بماء المطر.. ويطق كعب حذائها، تنزلق قدم أخرى ويبدو ليل الادراج أسود فاحماً ينتهي عند مدخل الغرفة.

حين ينظر «س»، تنحصر أمام عينيه مساحة البياض، وكان المطر قد ألصق الثواب بالجسد.. وصار البياض جسدا.. الجسد نحيل يرتجف.. البياض يرتجف والعلامة السوداء تتحرك في الخفاء. وكان يتركها ترتمي على السرير، ثم تنهض بعد ثوان لتشغل شريط تسجيل، فتنطلق موسيقى الأرغن، وتقف أمام باب الشرفة تنظر إلى الظلام المنحسر في الخارج والممتد عميقا نحو كوة المتجر الذي لا يظهر في الظلام، ثم تستدير نحوه، وكان «س» قد نزع حذاءه وخلع قميصه المبتل. تمد ذراعيها إليه، أو تخيل «س» أن ذراعين خفيتين انطلقتا من نفس الجسد ومدّ ذراعيه إليها خفيتين أيضا من دون أن يتحرك. كانت الوقفة ذهولاً منتصباً دون كلام. وحده «باخ» كان يعزف.. وتعانقا في الوسط، ولم يكن جسدها مبتلا.. كان ثلجيا كالضوء متشكلا من رأسها حتى قدميها بشكل العلامة السوداء يهتز في داخله، يتلوى ويتمايل متحركا بالرقصة البدائية الطقوسية.ارتفع صوتها في العمق. ارتفع إلى داخله، حرّكه بعنف.. سرت رعشة الضوء فيه.. هستيرية كانت الصرخة. كانت اللحظة بلا زمن. نظرت إليه وابتسمت متسائلة : «هل سنقف هكذا ؟ ألا تمنحني رداء اغير به هذا الفستان المبتل ؟». صعدت العلامة إلى فوق واختفت، أو ارتدّت إلى عمق بصره، وانتبه إليها : «آه !.. أجل.. ؟» ومديده إلى خزانة خشب مهترئة واخرج منها منامة زرقاء، كورها في يده وقذفها بها، فتلقفتها في حضنها وضحكت وكورتها من جديد وقذفته بها وضحك هو الآخر وتبادلا القذف.

لم يستطع «س» احتساء قهوته.. احس بأن شرب القهوة اعتداء ما على السواد، لكن الأجساد كانت قد تقلصت في الشارع، فبدا الجدار بدائي الصور.. العلامة السوداء ترقد بداخله إلى الابد، تتحرك وتخزه.. ينظر ويتلاشى النظر.. ينصت للذاكرة المتعبة ولا يستطيع تذكر التفاصيل. كانت الأنثى هزيلة في منامته الزرقاء. ضمها إليه فانسحقت في داخله كرحيق الجعة.. صرخت أيضا. ضغط

بعنف أكثر. «انك سكران تكاد تقتلني..» أرخاها من بين ذراعيه فارتعدت وتراجعت إلى الخلف. كان زجاج الشرفة يعكس خرائب المتجر.. بينما انثنت هي على ركبتها أمام الخرائب وانكمشت في داخلها الشهوة. صرخ «س»، تحدث بصوت مبحوح ضعيف. بدا لها وجهه ممتقعا فاترا حزينا وصوته الغامض عن العلامة السوداء المقتولة مجروحا.. ثم بكى.. !.

صار الشارع خاليا، والمصابيح بدأت تلوّح ببعض الأشعة الفاترة. امرأة تمر تحرك أمامه الجدار المنتصب ثم تختفي، أو يعبر رجل ما الطريق، ينظر إلى الجدار باشمئزاز ويمضي. البلدة الصغيرة صارت الآن تكبر وتصغر فيها البياضات.. لكن في ذلك الصباح قام وترك المرأة نائمة نصف عارية حزم حقيبته الصغيرة واستجاب للنداء الغامض للسفر.

المدينة / عشر سنين الآن. لكن المطر بدأ في التساقط الكئيب. انتفض الرجال الباقون من على رصيف المقهى. ورأى هو الأنثى تتلوى في الفراش، نحيلة وخائبة. رمى عليها الغطاء وخرج. اشتدت حدة المطر، والنادل في الخلف يرقب «س» الذي تحول إلى قط مبتل عائم يجلس أو يكاد يثب. هب إليه وربت على كتفه. انتفض «س» في اندهاش. فابتسم له النادل برفق : «إن المطر عنيف هنا.. والمكان دافىء بالداخل..» تحرك «س» بثقل وجلس خلف الزجاج يرقب الجدار حتى سقط الظلام.

تازة. صيف 1990

عـــودة

□ محمد الميموني

أعود اليوم للأمْس المُمَوّه
أعـود إلـى التناسـي
إلِي ظلٍّ يَخِيطُ الليلَ بالليل
يَطُول فيستردُّ الليلُ قامتَه
ويَسْتوْلي على قمرٍ
يُسَامرُ ليلةَ الأشباح.

أعود إلى أصائِل ما قُبَيْلَ العيد
أصائـل موكـب الأرواح
إلى نجْم غريبِ الضوء
يَمْحو صِبْغَة الأشياء،
وتحْتَجِبُ الأهِلَّة
حين يظهرُ في سماء العيد
علـى أكتـاف مئذنـةٍ
تناطحُ زرقة العلياء.

أعود إلى التواءاتَ الخُطى
فـي الشـارع الحَجَري،
إلـى طـُرقٍ

تسافرُ في خيال الرائح الغادي
وأبواب معَتَّقة
وأسوار تحاور ظلَّها
في رأس زاوية المِرسْتان
الذي يرتادُه العقلاء
إلى شفشاونَ الألمِ المُمَوَّه بالتناسي.

الكاهنة

□ ادريس الملياني

- الى عبد القادر الشاوي -

أغاديرُ أنتِ
أم
أنتيغونا !..
صباح الندى والحقول
صباح جميل
وأجمل منه هواكِ الذي لا يحول
ـــ «تقولين : لا، وتموتين !»
.. هذا نداء الحبيب القتيل
نداء الندى والحقول
نداء الصباح الجميل
نداء الهوى المستحيل..
إلى أين يمضي بك الحلم،
هذا الصباح،

إلى أين تمضين ؟ عما قليل
سيأتي إليك النسيم العليل
ستأتي إليك الرياح

وتأتي إليك السيول
ويأتي إليك الذي ليس يأتي،
مع الماء، منبجساً، كالدموع
ويأتي إليك النجيع
ويأتي إليك القطيع
ويأتي إليك الرعاة ــ الرعاع
ويأتي إليك الشباع
ويأتي إليك الجياع
ويأتي إليك الصراخ ــ الصياح
ويأتي إليك العويل
ويأتي إليك النواح
ويأتي إليك الأنين ..
بمن تحتمين
ومن تتقين
وكل المدائنِ
محشوةٌ
بالكمائنِ
والمخبرين،

بمن تحتميت
ومن تتقين
وكل الجرائد
تلهج
باسمكِ،
كل القصائد
تلهج
باسمك،
كل الموائد
تلهج
باسمكِ،
تلهج
تلهج
تلهجُ..
حتى تُصاب
بداء الكلبْ !
سلاماً..

لعقلك لمّا يصلْ !
سلاماً..

لقلبك لما يزل نابضاً
وسط هذا الخضم اللجبْ !
وأنتِ الصموت،
الخجولةُ،
أنتِ العروس،
الجميلةُ،
رافلةً
في ثياب
الحداد
تُزفّين،
في كل ليلْ
وفي كل صبح تعودين بكراً،
وطاهرةً، كالبتولْ.
تأنين ؟
من وجع الوحْمِ،
أم
وجع الطلقِ.. ؟
ـــ هزي ..
بجذع النخيل
يُساقِطْ عليكَ ثماراً،
ولا كالثمار
(ولكن، حذار حذار
من التمر الرطب والكلمات العِذاب
فقط يطفر الدمّ
من كل حرفٍ،
ومن كل جذعٍ يميل)
ثمار الزمان البخيل
رصاص
رصاص
رصاص
وما من ملاذ وما من خلاص
سوى أن تصلي وراء عليٍّ

صلاة .. الغياب
على جثثٍ في العراء
ولا من يهيل
عليها التراب
وما من خيار،
وما من سبيل
سوى أن تقولي : نعم !
ـــ (ما لجرحٍ بميْتٍ ألمْ) !
لرفع الجماجم،
فوق رؤوس الحراب
لكل الطهاةِ،
دهاةِ السياسةِ،
في مطبخ .. الكرم
الحاتميِّ
الأصيلْ
يقيمون من جسمك المستباح
الضئيل
ولائم،
للسائحين الأقاربِ،
والسائحين الأجانبِ،
حتى يقروا لنا بالجميل
ـــ (الله أكبر !
لماذا يسوق الشباع الجياعَ
إلى الحربِ ؟..
ـــ الله أكبر !
بماذا يدافع كلب الحراسة،
عن عظمةٍ،
سوف تُرمَى إليه ؟
عواء. نباح. سعار.
وعما قليل
سيلقى خطابْ
يفسر للناس كيف يكونْ
يفسر للناس كيف يكونُ
سواء السبيل

وعما قليل
سيلقى على الناس عبر الأثيرِ،
بلاغ طويلٌ، طويل
يوضح بالصوتِ واللونِ،
مكر الدخيلْ).
سلاماً ..
لكل الفوارسِ،
في حلباتِ السباقِ،
لنيل
الرتبْ

سلاماً ..
لوجه يُعار
سلاماً ..
لكل لسانٍ ذَرِبْ
يُنَادِي بكل شعار
وفي كل معركةٍ
ينسحبْ ..
— إلى أين تمضينَ في الفجرِ،
من غير نعلْ
قبيل طلوع النهار،
الذي يبتليكِ
بهم قديمٍ جديدٍ ...
كموج البحار،
الذي يحتويكِ
ويرخي عليك السدولْ
أمازلتِ تَنْتظرين الذي ليس يأتي !..
أمازلتِ تَنْتظِرين الرسول ؟..
الحياةَ أو الموتَ ؟
— (سيان عندي)
الجنون أو الموتَ ؟
— (سيان عندي)
إذن ..
من
يكون

سيدة العشقِ،
جيلاً فجيلْ
ومازلتِ صالحةً
للزغاريدِ
والوطءِ،
هزّي ..
برد فيكِ، نشوانةً،
واستدبري،
كفا كهةٍ مشتهاةٍ،
استديري،
كقارورةٍ،
مِن كنوز سليمانَ،
حافلةً
بالرغابْ ..
.. وها أنتِ
في وحشة البيدِ،
في قيظها المتوهجِ،
مبحرةً في السرابْ
تذوذينَ
عن فخذيكِ
الذبابْ
وتعتصرين الدموع،
وتعتصرين السحابْ
ولا مطرٌ،
غير دمع المحبّينَ،،
(ضاعوا وراء البحار
ولا مطرٌ،
غيرُ دمع الأراملِ،
(يبكينَ في كل دار)
ولا مطرٌ،
غيرُ دمع الحوامل،
(يحْبُلْنَ في كل ليلٍ
بنا .. ثم يُنْجِبْننا في النهار)
ولا مطرٌ،
غيْرُ دَ ... مٌ الرقابْ
ولا مطرٌ
غيْرُ دَ ... مٌ الرقابْ !..
1975

حلـــم

□ الزهرة المنصوري

«الصمت لغة تتسع لكل الفضاءات، لخرق المنافي، وعشق الفراغ، ولما تبقى من حلم هناك في عمق الذاكرة».

من سواد خُمْرِها تناديني،
تفتح في الجسد مداخن الجرح،
صوتا يخيط النجوم،
ثم تنسج من حلمها زاوية للصمت.
أغازل ليلها العابق بشذى موجات وغدعتا عيون المحار، ثم نامت في أكياسه تَرْقُبُ هَمْسَ الغَسَقْ
ونشيد الماء غَنَّى طويلا مَوْجُه
فأرخى تعبه للمرافىء
ومنحها لغـة الليـل

تُنَاديني جراح المسافات
و «نهلـة» تلبس النجوم، وللشمس تُرخِي كُلَّ الخَلاء.
ثم وحدها تمشي في ليلها الغجري
تجمع الرماد، لتقرأ حروفا انكسرتْ
أو تبكي لصدء الريح.
«نهلـة» جنـون القيعـان

همس النزيف
سحاب يكتوي بالنسيانْ
ودخانٌ
وموتَى

يُفسخ الليل ما تراكم من حلم، ثم لنهلة يمنح خواءه
جذوراً تخفي نشيجها في سوادها المترهل،

أمدد جسدي في زاوية الماء
أنسج مناطق العدم،
وثاني سماء تُعاندني كالموت

كجنون الصمت
كجِرح الحيطان الخافية تراتيلها في محابر الشجن

غجر منحتهم غباري، ثم انْثَنَيْتُ
وهذا النشيج الحالك يتوهج حين اقترابي
قمر أو دَعَتْه السماء في خصر البحر كي يُنشِّفَ قداسةَ الموتَى
كي يغوي موجات خلَّفتْ جفونها في رداء المحار
خلَّفت طيب الإيزار
وصماً يخطو،

لِموجاتٍ خذلتها المسافات
عانقتْ قساوةَ المِلحِ
ثم منحتْ ظلها لعشيبات مُبْتَلَّهْ
ونأتي من خراب بعيد ليكشف الزمن فينا عراه
نصغر، فيحاصرنا في منفاهْ
غجر حملوا البحر، ثم صاروا نوارس لأفق مزَّقه النشيج
هل ننسى اخضرار القيعان حين موجات تَرْثَرَتْ فينا عُري الطحالبِ
وبحراً نام فينا.

شظَايا حُلمٍ يشرخ المكانْ
يسحب عن وجه الصخر انكماشه،
وبطيئا يعاودني الحنين للمس الزمن

لخرق الضباب
لفراشة غطى الماء نداها، فانكسرتْ

أتوجَّس من شقوق الزمن منابع ضوءٍ يخفُتُ كلما لامسنا رذاذ ناره
أدخل بُرجه كي ينفيني في نسغ المسافاتْ
في سحابٍ، تملأ جفونه المرافئُ الحزْنَى

تحاصرنا الفضاءات
نكسّر الزَّمن للغواية
ومن ردائه الحالك «نهلة» بجفاءٍ تنسحبُ، لِمَا منحها الليل من تفاصيلْ.

لبَـــاسْ ..

☐ صلاح بوسريف

«إِلَى عِرْقِ الثَّرَىٰ وَشَجَتْ عُرُوقِي»
امرؤ القيس

ـ أ ـ

أَنَا لِلْأَرْضِ لِباسٌ
وَهِيَ لِي سَكَنْ
تَعْبُرُنِي
وَتَبْدُو كَامْرَأَةٍ لَـهَا وَجْهَانِ :

وَجْهٌ بَاذِخٌ جَلِيلْ
وَوَجْهٌ مَسَحَتْهُ يَدُ الزَّمَنْ.

(يَدُ الزَّمَنِ عِطْرٌ
وَيَدُهُ ٱلْأُخْـرَىٰ غُبَـارْ..)

يَتَمَادَىٰ الطِّفْلُ فِي زَهْوِهِ
يُلْغِي الْفُرُوقَ
وَيَبْدُو قَمِيصاً بِلاَ أَزْرَارْ.

(الطِّفْلُ لِلْأَرْضِ مِرْآةٌ
.. مِرْآةٌ بِلاَ قَرَارْ)

— ب —

أَلَيْسَتْ الأَرْضُ أُنْثَى
وَالزَّمَـنْ
عَاشِقُهَا الْجَبَانْ ..

صَرَخَ الطِّفْلُ عَمِيقاً
وانْحَنَى
رُوَيْداً
كَيْمَا يُخْبِىءَ دَمْعَهُ فِي التُّرابْ.

بَلَّلَ الطِّفْلُ لِبَاسِي
وَأَيْقَظَ الرِّيحَ فِي أَطْرَافِي ..
فَيَا رِيَاحَ قَلْبِي انْطَفِئِي وَدَعِي نَدِيمِي يُخْبِرُنِي
بِمَا فِي عِطْرِهَا مِنْ حُزْنٍ عَمِيقْ.
(أَلَيْسَ عِطْرُهَا حَبْلاً
يَصِلُ قَلْبَهَا بِقَلْبِي)

نَدِيمِي أَخْبَرَنِي
وَقَبْلَ رَحِيلِهِ حَطَّ عَلَى قَلْبِيَ قَلْبَهُ
وَكُنَّا مَعاً نَسْرِقُ فَجْأَةً مِنْ زَمَنٍ نَبْضُهُ يَنْهَارْ:
(الطِّفْلُ اسْتَحَمَّ فِي النَّهْرِ مَرَّاتٍ كَثِيرَهْ
لِلنَّهْرِ نَبْضٌ
وَلَيْسَ لَهُ قَرَارْ)

— ج —

وَأَنَا لِبَاسٌ
وَأَنْتِ يَا أَرْضُ سَكَنْ
فَاعْبُرِينِي
وَامْسَحِي بِيَدَيْكِ
غُبَارَ هَذَا الزَّمَنْ ..

حُـــرُوفُ المَــوْتْ

حسـن نجمـي

I - لَمْ يَمُرَّ المَاءُ تَحْتَ الجِسْرِ
والرّؤُوسُ اسْتَوَتْ عَلَى الأَكْتَافِ
والمَقْهَى مُغْلَقٌ هَذَا الصَّبَاحِ عَلَى غَيْرِ عَادَتِهِ
وتَأَخَّرَ صُدُورُ الجَرَائِدِ المَغْمُورَةِ بِالنَّصِيحَةِ
والمَخْبَزَةُ فَارِغَةٌ
والخُبْزُ مُضْرِبٌ عَنِ الرُّفُوفِ الأَكُولَةِ
وَنَادِلُ البَارِ يَشْرَبُ وَحْدَهُ كَأْسَ النِّسْيَانِ.
سَكَـرَ النَّـاسُ
وَرَاحُـوا
آه

II - صَبَاحٌ آخَرُ يَلْتَفُّ عَلَى وَاوَاتِ العَطْفِ
وَتَجُرُّ حُرُوفُ الجَرِّ الشَّمْسَ الكَسُولَةَ مِنْ مَرْقَدِهَا.
سَقَطَتْ حِبَالُ الغَسِيلِ
وَصَعَا كُلُّ رُعَاةِ المَوْتِ عَلى صَوْتِ المِيَاه.
لَنْ يَجِدَ المَاءُ جِسْراً كَيْ يَنَامَ.
شَيءٌ مَّا قَضَىٰ هَذَا الصَّبَاحَ دُونَ قُصَاصَةِ نَعْيٍ.
شَيءٌ مَّا لَنْ يَعُودَ لِلْحَيَاهْ.

احْتِفَـــالٌ

تَضَعُ المُدْيَةَ عَلَى الطَّاوُلَةِ
وَتُفْرِغُ آخِرَ مَا تَبَقَّى فِي الكَأْسِ بِجَوْفِكَ.
تَتَمَشَّى بَعِيداً عِنِ المُدْيَةِ وَالكَأْسِ... وَالطَّاوُلَةِ.
تَتَمَشَّى .. فِي الزَّمَانِ وفِي المَكَانِ.
وَلاَ نَنْتَبِهُ إِلَيْكَ.
لاَ نَنْتَبِهُ لِخَطْوِكَ، لِخَطْوِكَ الثَّرْثَارِ عَلَى الأَرْصِفَةِ.

بَعْدَ قَلِيلٍ.
سَيُفْصَلُ رَأْسُكَ عَنْ جَسَدِكَ
وَيَبْدَأُ حَفْلُ جَنَازَةٍ.

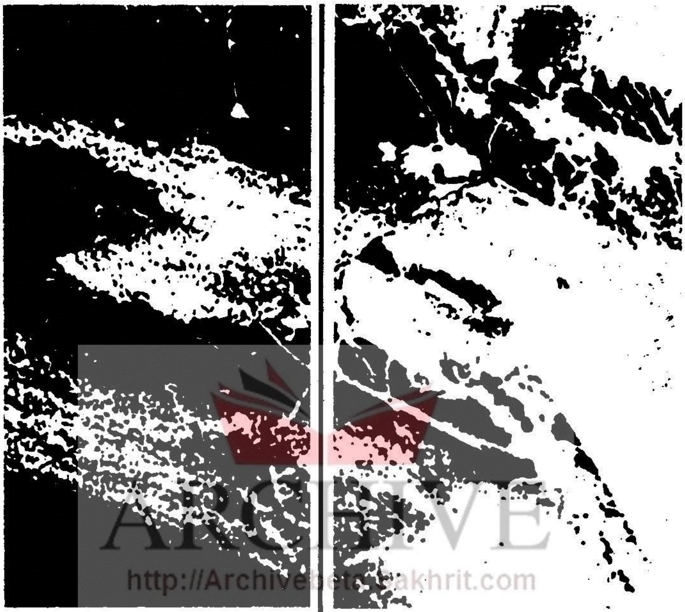
زاد المسافر
لا زاد المقيم

إلى محمد الأشعري

نص ورسوم

احمد جاريد

أعْنف قصة حب أزلية هي بين موجة وصخْرة. كأنّها قصة حب



‘الأرحام تلِدُ البحـــار’

مُوتيفات حبرية مِنْ أجل ذو النون ن هنالم غ

قال الساحل:
الموج شرايين المحيط.

علامة قلق البحر موجه. والموج إذا
فارقته الريح غرق. ومن سكن ما
عشق. فالبحر إنما هو بموجه وإنما هو
تحت سلطان القمر. والعاشق إنما هو
بهداه وإنما هو تحت سلطان محبوبه.

الريح لا وعد له لأنه لا يستقر.

مواعد الأمواج الساحل ومواعد الرجال
التيه

قال السّاحل:
الموجُ شرابُ المحبّ. والمحبوب
على الحقيقة إنما هو معدوم

من كان موجاً كان السّاحل له
ومن كان ريحاً عليه أن لا
يلتفت.

ليس الحرّ عند وعده وإنما
الحرّ من لا يضرب وعداً،
فالموج إذا بلغ السّاحل
انتهى أجله. والحرّ كالموجة
إذا فارقتها الرّيح انتحرت.

بين موجة وصخرة
كعريس ملكة النحل
يلقحها ويموت.

قال الساحل:
الموج شراب اللهيب
والمحبوب على الحقيقة
إنما هو معدوم. فالمحبُّ
ربما أحبَّ.

لا يتعلق الموج إلا بصخرة
ومع ذلك فهو يجلدها
وتجعلها لا يبتل

كُنْ موجةً واغترِبْ
فالحقيقة لا أين لها

هوامش سريعة على
تجربة عبد الله راجع الشعرية

□ المهدي أخريف

---

1 ـــ تقدم لنا التجربة الشعرية لعبد الله راجع ممثلة في دواوينه الثلاثة المنشورة :

1) الهجرة إلى المدن السفلى

2)سلاماً وليشربوا البحار

3)أيادٍ كانت تسرق القمر كونا شعرياً موسوماً بالتنوع البنائي والدلالي بتعدد الأصوات وثراء المرجعيات وأوجه الاستمتاحات التراثية، كونا مطبوعاً بالجسارة والتجدد دون التخلي لحظة واحدة عن تجذير النزوع التساؤلي وتعميق ملامح الهم الأساسي والوسواسي للتجربة كلها : هم الذات في تآكلها المدين للرفض للوطن البديل الذي ظل الشاعر يحلم به طوال شعره.

إن تجربة عبد الله راجع في الوقت الذي تبدو فيه متصلة بالمناخ والحساسية العامة لشعر السبعينات والثمانينات المغربي تعمل على إبراز خصوصيتها بعنف آسر. خصوصية شعر ناطق بالدواخل معجون بالأرق، و«بالدم والدموع والعرق» كما عبر أحمد بوزفور في كلمته الرثائية للشاعر غداة رحيله.. بحيث لا يمكن أن نقرأ شعره دون أن نؤخذ بالإصغاء. عبر التتالي الحاد للجمل وتداخل الايقاعات والصور إلى نبض الأعصاب في ملموسيته الشفافة. إلى توتر الخفقان واحتقان الدم.

إن كل قصيدة تقريبا تعلن بوضوح عن القسط المستنزف من كينونة الشاعر الموجوعة.. كل قصيدة تقريبا هي جرح ينطّ طازجا في قماط من كلمات.

بيد أن ما يعلي من الشأن الشعري لهذه الخصوصية هو سماتها الشعرية المشبعة بمناخات التراث الشعري العربي قديمه وحديثه جنبا إلى جنب مع أصداء اللغات المعيشة مع الاشعاع الخاص

لتلك النكهة الراجعية، نكهة الانتماء الطبقي والفضاء المعيشي للبسطاء الكادحين.. نكهة ظلت تتناهى وتغتني باستمرار مُمْتَصَّة الخبرات الجديدة والنصوص المتنوعة دون أن تخفض من سطوتها المتجذرة في نبض الذات وينبوع الكلمات، فارضة، هكذا، وعلى امتداد الدواوين الثلاثة حضورا يشبه سريان الدم في جسد الايقاع. عبر طرائق مميزة في الصياغة، عبر توظيف الأشياء البسيطة وتحويل عناصر من اليومي إلى مكونات فاعلة في دينامية القصيدة..

2 ــ وتكشف الأعمال الشعرية الثلاثة عن تحولات بارزة في الشكل وعن هم تجريبي لا يفتر يستهدف إغناء النص دلاليا ومجازيا ومعجميا لكن مع حرص دائم على إعلاء صوت الهم الذاتي بوضوح ومباشرة أحيانا حتى في القصائد الأكثر نزوعاً نحو التجريب.. كأن كل هذا الجهد الإبداعي المبذول على امتداد عقدين من الزمن لا غاية له سوى تدمير الذات ! ألم يصف راجع نفسه بأنه «المولع بتأسيس الهدم»..

بلى.. غير أنه هدم مغاير لشعرية المحو أو محو الشعر لدى ما لاً رميه. من ثم يتميز المكون الرؤيوي عامة، بالرغم، مما لحقه من تحويل واغتناء بثباتية ملحوظة إذا قورن بمكونات شعرية النص الأخرى.. إنها ثبوتية الرفض المطلق للوطن الكائن والانحياز المطلق للوطن الممكن.. وهي أيضا نتيجة ذلك هذا الأخطبوط الذي يمص دون هوادة دم الشاعر ويدفعه بقسوة نحو حتف مبكر. أخطبوط الحزن الصاعق الذي ينيخ على أجواء التجربة كلها.. حزن في حجم جبال الأطلس جنبا وبحجم كتاب الأغاني.. جنبا آخر.. وهو أكبر من نزل المنصور حينا ثالثاً... حزن تتكرر مفرداته وصفاته ورموزه عشرات المرات في أغلب القصائد مما يسمح باعتبار شعر راجع، من حيث الموضوع، شعر حزن بامتياز يفوق شعر صلاح عبد الصبور أو محمد الماغوط ما لم أخطيء التقدير.

3 ــ من السهل تبين النزوع التطوّري في تجربة راجع إلى الحد الذي يبدو معه كل ديوان من دواوينه الثلاثة المنشورة مشكلا لمرحلة معينة لها صفاتها وسماتها المميزة.. فديوان «الهجرة إلى المدن السفلى» يتميز باللجوء إلى استخدام التراث والأسطورة والرموز الثقافية والسياسية والصوفية.. إن قصائد الديوان كتبت ما بين 1972 و 1975 حيث كانت التجارب الشعرية العربية المستندة إلى المرجعية التراثية والأسطورية ــ بعضها لا يزال ــ يحتفظ بجاذبيتها وبريقها من خلال تقنيات القناع والاستخدامات المعرفية والجمالية التي عرفت جميعها مناحي تطوير هامة سواء لدى الشعراء المحسوبين على الرواد أمثال أدونيس والبياتي وعبد الصبور أو لدى شعراء الحقبة الستينية. خاصة حسب الشيخ جعفر وأمل ونقل مع التباين البارز في تجربتيهما.

إن كثرة قصائد «القناع» بالمفهوم الذي أورده الناقد جابر عصفور في مدخل دراسته المعمقة لديوان «أغاني مهيار الدمشقي» المنشورة بعدد محلة فصول الخاص بالشعر، أقول أن هذه الكثرة لا بد أن تثير الاهتمام (1) وهي وحدها تستحق دراسة تفصيلية مستقلة : فقصيدة مشاغل عبد الرحمان الأشعث ونقوش ملتهبة على جبين عروة.. ومذكرات عمران بن حطان في مخطوطات في متحف القلب والذاكرة.. أوراق متساقطة من ديوان أبي الطيب.. كلها قصائد تتخذ من شخصيات تراثية عربية أقنعة تُشخَّص بواسطتها حسب زوايا النظر والتناول التي يختارها الشاعر القضايا والهموم

---

(1) ثمت استخدامات متنوعة لرموز وأسماء وأمكنة تراثية في باقي القصائد.. لرموز صوفية كالحلاج بشر الحافي أو سياسية ثورية كثورة الزنج إلخ..

المعاصرة.. بدمج الماضي في الحاضر والنظر إلى الحاضر من موقع الماضي.. ومن الممكن أيضا إدراج«الأرض الخراب : تتمة حديثة» في هذا النوع باعتبار التوظيف المميز لشخصية تايريزياس وكذا روكنتان بطل الغثيان لسارتر.. بل إن قصيدة «الخيل تعبر دائرة تماريث» تشكل نموذجا للتوظيف القناعي حيث يتماهى صوت الشاعر مع لوركا الشاعر الشهيد مانحاً لغنائية القصيدة أبعاداً رمزية بالغة الصفاء والرهافة خاصة في مقطعها الأخير.

في «سلاما وليشربوا البحار» سوف تتقلص كثيرا التطعيمات التراثية وسيتم اللجوء إلى طرائق تضمين متقدمة تحوِّل الاشارة أو الرمز التاريخي أو السياسي إلى عجين يسري في جسد النص.. أجل ثمت «استثناء» في قصيدة «مدخل لدراسة تاريخ العصر الجليدي الخامس» حيث يحضر رمز المهدي كمحور مركزي في بناء القصيدة ودلاليتها.. إضافة إلى أسماء واستشهادات تراثية محدودة أخرى.. بيد أنه استثناء يؤكد القاعدة كما يقال.. إن قصيدة مثل «مرثية الزنج» مثلًا تقدم تقنية جديدة يحضر فيها التاريخ كمجرد صدى محوَّل ومحور، ثمت عناصر جديدة في الأسلوب والايقاع والبناء والتخييل.. غير أن الملمح البارز هو عنف الشعري في هذا الديوان، عنف يبغي تشييد جمالية مستفزة متدفقة باستخدام التدوير ومضاده.. تفجر الصور والمفارقات وتعطي للحظة عفويتها.. تقتنص الصوّر الطازجة فتثبتها وتضاعف من عري القبح مازجة الانفعالات والجمل الساحرة بشفافية الرفض ورهافة الغناء.. الرعونة وتدمير الذات بالصوت العاري وبتعدد الأصوات وتداخلها تتأسس، واحدة تلو الأخرى «قصائد الضد» (معذرة لجليل حيدر).. مشتعلة بالتوثب والتوجع وصوفية العشق الصارخ... لنُصْغ إلى «أسميك رائحة البحر والياسمين» وإلى «جغرافية الفيضانات العليا» وإلى هذا المطلع من «مرثية الزنج» :

أتكون شرقك يا سيد أحزان الليل
ومن نقطة ماء يحمل رائحة الكبريت
كما شئت أكون البحر ونار الطوفان
أنا آخر من أفلت من حرب الزنج
وعاش ليكتب مرثية الفرسان
أنا حتى لو حاولت أسل من الرئتين كلاماً
مدهونا بالسكر
يأتيني ممزوجا بخيوط الدم
خبأت دفاتر أسراري خمسة أعوام في غار حراء
كنت تراني أحشر في جبة درويش أمعائي
فتغضُّ الطرف استحياءً
وتراني أدخل بابك مسكونا بمراثي الزنج فتدفن
وجهك في الصحف اليومية حيث يخلف
موضعه الشعر لإعلانات الأبناك

هذا التوليف به عناصر وأسماء وصفات متنوعة بين البحر ونار الطوفان وحرب الزنج بين الماء ورائحة الكبريت.. عناصر متباينة ومتباعدة.. تلتحم مكونة شعرية لها مذاق خاص لها نزوع نحو الجدلي والفانطازي في آنٍ نزوعا حقق ولا ريب ثراء كبيراً في الكون الشعري وسعةً في المعجم وتطورا

أكيدا في الرؤية الشعرية.. برزت معه أدوار رمزية ودلالية جديدة لمفردات لم يكن لها حضور مميز من قبل.. مفردات مثل البحر والماء والنار.. منحت عبر تحليقات أسلوبية مبتكرة غنائية الشاعر جمالية أكيدة.. إليكم هذا المقطع الافتتاحي من قصيدة «جغرافية الفيضانات العليا» :

المطَرُ الأوَّل يمسحِ من أثر الدمع
على الشباك عيوناً
وطيور البحر تسافر أو تلهو
جارحةً نكهةَ مسك الليل بأجنحة بيضاءَ
وأنتْ يا بحر الأشياء الموسومة بالشوق تعالَ
وخبرني مثل المطر الأوَّلِ
مثل عصافير البحر
عن الجبهات الأكثر فتكاً بالأعصاب تعالْ
يا بحراً.

بيد أن هذه العناصر الجديدة مجتمعة لن تعرف تطوُّرها الأقصى إلا في «أيادٍ كانت تسرق القمر» أعني القصيدة الطويلة التي يحملُ الديوان عنوانها.. إحدى أطول القصائد المغربية.. لا تفوقها في الطول ــ حسب ماهو منشور ــ سوى «ورقة البهاء» لمحمد بنّيس..

لقد راهن راجع في هذه القصيدة أبعد من أية قصيدة سابقة على استعمال كل أوراقه وفق التعبير الدارج.. مستنفراً قصارى إمكاناته وحدوسه وطاقته، وعيه وذاكرته، قدراته التخييلية والأدواتية حتى الحافة القصوى للتجريبي من أجل إنجاز نصّ كبير يختزل وجوده الشعري الماضوي والمستقبلي إنه رهان الشهادة ورهان الهدم وقوده الجسد المستعجل الرحيل بكل شبقه الابداعي..

«أياد كانت تسرق القمر» تقدم مثالا خاصا ومطوّرا للقصيدة الكلية.. أو الكليانية إنها أشبه ما تكون بسيرة باطنية شاملة تحوي تركيبا متنوعا من المستويات اللغوية والطرائق البلاغية مشحونا بالتداعي ودفق الصور، توليف شاسع للذكريات والأحداث توترات النفس، غضبها وَحُنُوِّها العاشق. مما يشكل كتابة شعرية لتاريخ الذات لها صفة النشيد المتعدد الأصوات والنكهات.. يتداخل السرد مع السيولة الغنائية، الاسترجاع مع الحوار والمناجاة عبر لغة تنغلق وتنفتح وفق نسق خاص.

تتكون القصيدة من خمسة أنفاس طويلة، لكل نفس عنوانه خاص :

1. سانية المنصوري
2. للزنابق أيضا أنيابها
3. هوامش على الزنبق
4. أبو المخشي يسترد عينيه
5. خذوني معكم أيها البحارة

سانية المنصوري نشيد احتفالي بالمكان : مكان الطفولة،المعبر إلى الأسئلة والنشيج المبكر، نشيد يمتلك استقلاله الذاتي.. يبدأ بما يشبه الترتيل المدائحي لسلا :

لسلا انفجار البرقِ والزمن المحمَّلُ بالكتابة
لسلا الجفونُ توسَّدت عنق السحابة

ولها النبوءةُ حين تنتقل الشموع وتختفي
ترتاح عامًا كي تحرّكها السواعد من جديد
ولها صهيلُ البرق بين سحابتين
لها الفصولُ تجيء مثقلةً برائحة الحصير وتختفي

إنه نص موازي بمقاطع أو نصوص صغرى تمنحه تركيبا مميزا مفعماً بتعدد دلالي وإيحائي يسمح بتوليد قراءات ومقاربات شتى. أذكر بالمناسبة نصاً صغيراً لسعدي يوسف بعنوان «البستاني» في ديوانه «الساعة الأخيرة» حيث يتوازي : طباعياً قصيدتان قصيرتان الأولى تمتاز بإيقاعها المضبوط على المتدارك بغنائيتها الشفافة المستمدة من الطبيعة ومفرداتها المائية ثم ببنائها المكثف والمدروس بينما الثانية تنتصب داخل مقاطع موضوعة لمربعات بسيطة بنثريتها الخافتة القريبة من الكلام اليومي بعفويتها واقتصادها اللفظي، حيث يفضي هذا التوازي إلى مضاعفة المتعة النصية وفتح إمكانات جديدة للكتابة... في سانية المنصوري تتخذ تقنية التوازي النصي سمة مغايرة قليلا... إذ يمكن الحديث عن نشيد طويل تخترقه من حين لآخر تنويعات مقطعية قصيرة تدفعه بعد كل اختراق إلى تغيير مجراه وإيقاعه، عبر هذا النشيد المركزي تستحضر عناصر الطفولة وترسم ملامح التحول وتتدفق أسئلة الإدانة الموجعة لمغرب الأمس واليوم وتغتني تفاصيل الماضي والحاضر بنسق التناقض والترميز فيما تتخلل ذلك كله تنويعات مقطعية أغلبها نثري في شعريته مبسط تجريبي في مجازيته ومغاير في بنيته التعبيرية وتوزيعه الطباعي :

وحدك ترتقي الآجر
متّشحا بالشيّق من طعنات الغدر
ووحدك تأتي جامعاً شعرك المنفوش
داخل قبعة، تسرق البرقَ وتطلقه، أي ريح
عودتك الصمت
أيها المولع بتأسيس الهدم

ولعل ما يلفت الانتباه أن راجع لم يسبق أن خرج عن الايقاع الخليلي واستخدم النثر الشعري إلا في هذا الديوان، وفي نصوص محدودة أبرزها «رماد لاند» غير أنه ما إن فعل ذلك في هذا النفس الأول حتى عاد من جديد إلى إيقاعه الموزون والأليف في الأنفاس المتبقية مواصلا شعريته العالية باستخدام للتدوير لا ينقطع إلا ليعاود التدفق..

في النَّفس الثاني : **للزنابق أيضا أنيابها** نجد ما يشبه الومضات المتلاحقة بإيقاعها المدور على الخبب فالوافر فالخبب أخيرا.. ومضات مشبعة برمزية مغلقة على غنائها تبدأ بالماء والزنبق لتحتوي رموز العشق والوطن ونكهة الذات عبر تداخل الضمائر وبروز السخرية التي تفضي إلى توليدات لغزية رامزة في نهاية المقطع الذي يتم التلاعب فيه بشخصية سلطانة : سلطانة العشق ذات المَلمح الخرافي الشعبي وشخصية الشكدالي الذي بعد أن أكّد حضورة في النفس الأول يستمر في تعزيز مواقفه داخل بقية أنفاس القصيدة باعتباره رمزا قناعياً متنوع الدلالات نحته راجع من مرجعية محلية بدوية وصحيحة يذكر بالأقنعة المبتكرة في شعرنا العربي المعاصر. بالأخضر أبي يوسف مثلًا لدى سعدي يوسف في مرحلة معينة من تجربته الشعرية.

في النفس الثالث المعنون بـ **هوامش على الزنبق** ترتاح العين قليلًا، إذ يتقدم النص بهيأة مقاطع تفصل بينها فراغات مهدئة. مقاطع متباينة في سماتها المجازية والدلالية تشقُّ فيها لغة المناجاة ويتلون الخطاب بمفردات العشق وسمات التخصيص الفضائي. إنه نفس يفيض حميمية، وديع وأسيان. غير أنه ما إن ينتهي (وكأن الشاعر تقصَّد أن يخفض الايقاع ليستريح قليلًا من عناء هذا الانشاد المتواصل) حتى يسلمنا إلى النفسين الأخيرين العاليي التوتر في إيقاعهما حيث تلتقي في أولهما (**أبو المخشي يسترد عينيه**) شخصية أبي المخشي بشخصية الشكدالي داخل نشيد مترع بالنشيج وبالنكهة الملحمية التي تختزن مواجع الذات/الوطن أو الوطن/الذات : لافرق :

هل قتلوك الليلة أم قتلوك غدا
أنت المفقود المتفرد بالشيِّق من نعرات الانسان
يا شكدالي المحروق الفخذين المقسوم إلى جزئين
المتورِّط في وحدته بالشفتين
القاتل والمقتول العامر بالايمان
جاؤوك وكان
تل الزعتر في كل مكان

هكذا، بهذا الخطاب المفجوع ينتهي النشيد الرابع ليبدأ نشيد الختام مفعماً بمفردات البحر وعناصره واحتمالاته :

خذوني معكم أيها البَّحارة

«لأن البحر يمنح ساعة للقلب» يقول الشاعر ملاحقاً تدفَّق النشيد الطويل الذي تخترقه ثلاث «وقفات» أُولاهُما حلمية الصورة يتراءى فيها وجه سعيدة ليلة الأسراء صحبة العمري المخبىء بعض همومه في قطعة الطبشور، وثانيتها برمزيتها السردية تؤكد انتماء الشاعر الطبقي وقدره البروميثيوسي. أما الثالثة فللترنم بذكرى «الكولخوز» وللبوح العاشق إذ تعقبها مباشرة هذه «الرباعية» الآسرة المستقلة :

يمد البحر ساعة أنتشي رجليه
يثقبني ويرحل يا جهان
كل الذين أحبهم
عادوا ولم يعد الأمان..

وإذا كانت بعض لمسات «سليم بركات» حاضرة على امتداد الصفحة الأخيرة من النشيد، فما ذلك إلّا من أجل دفع النص إلى توتره الختامي ليحقِّق ذروته الغنائية وعنفه الانشادي :

«وأشدَّ فتكا فليكن حدُّ الكلام»

يقول راجع، مؤثرا أن ينهي بهذه الجملة «البركاتية الخالصة» قصيدته الكبيرة هذه.

البنية الدلالية في قصيدة «الصعود إلى الهاوية» (1)

□ محمد الزاهيري

لاعتبارات متعدّدة، ودون الخضوع لمبدأ الانتقائية، تسعى هذه المحاولة إلى التعامل مع قصيدة «الصعود إلى الهاوية» من بين قصائد ديوان عبد الله راجع : **أياد كانت تسرق القمر**. وتأتي هذه المحاولة كقراءة أولية لا تدّعي الشمولية ولا حتى الإحاطة بجميع عناصر النص. ورغم ما لكل هذه العناصر من تداخل وترابط فيما بينها، سأكتفي بالتركيز على البنية الدلالية وبعض البنيات التي تؤثر فيها وخصوصا بنيتي الزمان والمكان.

I. البنية الزمكانية :

1. بنية الزمان :

وظفت القصيدة نوعين من البحور الشعرية : الخبب والوافر. فمن بداية القصيدة إلى نهاية «المقطع الطويل» الرابع — أي إلى : «ولها في شاطئ رأسي مشروع قصيدة» — سيطرت تفعيلتا — فعِلن وفعْلن —، هذا بالإضافة إلى حضور «فـا» ولم تظهر تفعيلة الوافر — مفاعَلَتن — في هذا الجزء إلاَّ مرة واحدة (2). ومن «المقطع الطويل» الخامس إلى نهاية القصيدة كانت تفعيلتا □ مفاعلَتن» و «مفاعلْتن» هي الأكثر حضورا علما أن «فعِلـن» و «فـا» قد تظهر من حين إلى آخر، لكن بشكل ضئيل نسبيا. باختصار، يبدو أن الشاعر قسّم القصيدة إلى جزئين : الجزء الأول يخضع لإيقاعات الخبب ثم يليه الجزء الثاني الذي يُغلّب إيقاعات الوافر. غير أن بعض التغيّرات دخلت على تركيبي

الخبب والوافر فأعطتنا التفعيلات الآتية : فاعلن، فاعلان، فعِلان، فعْلان، فعْلُ، مفاعلن، مفاعِلْ (فعولن) (3).

سنرى، عندما نتصدّى لبنية المكان، أن بالقصيدة نوعين من المقاطع : مقاطع طويلة وتتخللها من حين لآخر مقاطع قصيرة (من أربعة أسطر) وعددها الإجمالي خمسة. هذه المقاطع القصيرة لم تخرج عن التوزيع الثنائي المذكور أعلاه (خبب / وافر). ولعل أهم ملاحظة يجب تسجيلها هي أن المقاطع الطويلة المجاورة للمقاطع القصيرة رقم ثلاثة وأربعة وخمسة لا تتمّ تفعيلتها الأولى أو الأخيرة إلاّ في هذه المقاطع (4) مع أن كل مقطع، طويل و قصير، يستقلّ بذاته من حيث التركيب اللفظي والدلالي.

2. بنية المكان :

تعتبر هذه القصيدة طويلة نسبيا إذ تقع في سبع صفحات وتتوزّع عبر صنفين من المقاطع :

- **الصنف الأول** : مقاطع طويلة وعددها تسعة (عدد الأسطر بكل مقطع يتراوح من أربعة إلى ثلاثة وعشرين).
- **الصنف الثاني** : مقاطع قصيرة وعددها خمسة وكل واحد منها يتكون فقط من أربعة أسطر.

لعل الجدول التالي يوضح أكثر توزيع المقاطع عبر القصيدة ككل :

1. مقطع طويل من 23 سطرا
2. مقطع طويل من 18 سطرا

مقطع قصير

3. مقطع طويل من 14 سطرا
4. مقطع طويل من 11 سطرا

مقطع قصير

5. مقطع طويل من 10 أسطر

مقطع قصير

6. مقطع طويل من 9 أسطر

مقطع قصير

7. مقطع طويل من 15 سطرا

مقطع قصير

8. مقطع طويل من 4 أسطر
9. مقطع طويل من 22 سطرا

ما يميز إذن المقاطع القصيرة عن المقاطع الطويلة هو هذا التوزيع المحكم : أربعة أسطر بالنسبة للأولى وحرية مطلقة بالنسبة للثانية. هذا القانون الذي تخضع له المقاطع القصيرة يشبه إلى حد بعيد قانون «اللازمة» يستخلص كذلك من الجدول أعلاه وجود قاعدتين : القاعدة الأولى : بعد كل مقطعين طويلين يأتي مقطع قصير (مرّتين) ثم تتغيّر هذه القاعدة وتظهر قاعدة ثانية : بعد كل مقطع طويل مقطع قصير (ثلاثة مرّات) وتختم القصيدة في النهاية بمقطعين طويلين.

بالإضافة إلى هذه الملاحظات، نسجل ما يلي : تنطلق المقاطع الطويلة مع بداية الصفحة، بينما تترك المقاطع القصيرة بياضا، فراغا، ولا تبتدئ إلاّ من الوسط؛ من مفارقات هذا التوزيع كذلك غياب شبه تام لما يسمّى ب «القافية» في المقاطع الطويلة ــ ما عدا بعض الحالات النادرة في المقطع الأول بالخصوص ــ، بينما حاولت المقاطع القصيرة التشبّث بها.

إذا أخذنا بعين الاعتبار خصوصيات بنية المكان في حد ذاتها قد نستخلص أن العلاقة بين الصنفين من المقاطع علاقة تنافر وتناقض وهذا يؤكد الدلالة الأساسية للنص التي ترتكز على مبدأ التناقض. غير أن بنية الزمان، على العكس من هذا، تثبّت مبدأ التواصل والتلاحم بين الصنفين من المقاطع ــ علما أن القصيدة تنقسم إلى جزئين : «جزء خبب» / «جزء وافر».

II. البنية الدلالية :

1. المقطع الأول : أهميته :

لنقف في البدء عند المقطع الأول محاولين التركيز على بعض الجوانب فيه، ليس اعتباطا، ولكن لكونه «مجمّعا» و «بؤرة» عنه تتفرّع القصيدة بكاملها وعنه تتولّد الدلالة الشعرية (بعد العنوان الذي سنتطرق إليه فيما بعد). هذا المقطع هو الذي يحدّد مسار وتشكّل القصيدة : إنه بمثابة «الجملة ــ الأساس»، النواة، التي «تحتّم» مآل النص (5).

يُعتبر هذا المقطع، في حد ذاته، «نصا مغلقا» بحيث تحيل بدايته على نهايته، والعكس صحيح. «قرار» في البداية :

قررت الليلة أن أستعرض أسلحتي
وأقول لريحي هبّي
قررت الليلة أن أنشر بعضا من أسراري

و «قرار» آخر في النهاية :

فكان قراري
أن الشعب الساكن في البارود هو الأجمل فينا
ماذا يبقى حين يقتّل أبنائي وتهدّم داري
غير رصاص ورصاص ورصاص

إذا كان زمن الفعل (قررتُ) زمن ماض، فإن هذا الماضي قريب جدا من اللحظة الحاضرة (الليلة)، لحظة فعل الكتابة. خلافا لهذا، جاء قرار النهاية بصيغة تدل على الماضي البعيد. وإذا كان

القرار الأول قرارا ذاتيا محضا، بمعنى أنه يهمّ الذات المفردة (أنا المتكلم)، فإن القرار الثاني تجاوز هذه الذاتية كي يربط التجربة بالذات الجماعية (الشعب الساكن في البارود هو الأجمل فينا). لكن القرارين معا يؤكدان على فعل العنف ويرتبطان به. نقرأ في سياقات هذين «القرارين» ثلاثة عناصر لها دور هام في إرساء قواعد الدلالة وهي : فعل الكتابة وفعل العنف (أسلحة، بارود، رصاص) ومالهما من صلة بالتجربتين الذاتية والجماعية. من هذا يُستنتج أن القرارين في الأصل قرار واحد والزمن زمن واحد : قرار أولي، سابق وقبلي، نتيجته الحتمية هذا النص بالذات، فهذا القرار الأصلي هو الفعل المؤسس للنص. غير أنه إذا ما التزمنا بمبدأ الفصل بين «قرار» البداية و «قرار» الخاتمة لا بدّ أن تستوقفنا أسئلة نختصرها في سؤال واحد : كيف يتم المرور من القرار الأول إلى القرار الأخير ؟ إنه سؤال يتعلق بمسار الذات وبرحلتها :

رأسي منفتح الشباك لريح الغرب وريح الشرق
ولا شيء يهزّ مداري
في البدء بحثت عن الصوت وكانوا
اغتالوا حنجرتي
في البدء بحثت عن القسمات وكانوا
وهبوني أقنعة شتى

في البدء كان البحث عن الذات وفي البدء كان الصراع وكانت المواجهة : مواجهة «عدو» كثيرا ما يُعبّر عنه في الشعر المغربي المعاصر من خلال ضمير الجمع الغائب (هم) وفي البدء كان التخلّي عن «الأقنعة» وعن «الزيف» وامتلاك الصوت الحقيقي : انسلاخ الذات عن الذات والجسد عن الجسد وتعويضهما بتركيب من نوع آخر، أي بصيغة أخرى. التخلي عن «فكر» وعن «حالة» ومعانقة فكر مغاير يؤمن بمبدأ التناقض وبالانفتاح. هذه هي الأسس التي بحثت عنها الذات فامتلكتها وبذلك امتلكت هويتها فكانت قادرة على اتخاذ القرار :

فخلعت الرأس وركّبت إناء يجمع بين المتناقض
بدءا من عجرفة الملك الضليل
إلى آخر منتوجات القباني
فإذا بي أسقط محترقا قبل بزوغ نهاري

وبهذا تكون الذات قادرة كذلك على الانفتاح على العالم الخارجي فيفضي البحث إلى رحلة استكشافية مسرحها الوطن وتكتمل الأسس المشيّدة للذات البديلة. رحلة البحث هاته تقف عند نقطتين أساسيتين : «السقوط» و «مبدأ التناقض». اخترنا كلمة «السقوط» («فإذا بي أسقط...»). هذا السقوط، بما هو في آن وعي بنفسه وبملا بساته، يولّد نقيضه ـــ أي الفعل الذي به يمكن تجاوز السقوط ـــ ونقترح له عبارة «التأسيس».

ندرك الآن أن أول عنصر تأسيسي جاء به النص هو «القرار».أما مبدأ التناقض فهو المبدأ الرئيسي الذي يتحكّم في الموضوعين الرئيسيين للنص ـــ الذات والوطن ـــ والذي يؤسس الدلالة الشعرية :

1. فخلعت الرأس وركّبت إناء يجمع بين المتناقض
2. كانت بيروت على أهبة شنق
والخرطوم تمارس قطع يد السارق
قلت لكل عواصمنا سيئة لن يغفرها حج
3. واتكأت عيناي على طفل يخرج من بين الأنقاض بتل الزعتر
كي يدخل صبرا
متشحا بكهولة من عركَ القتل
وعيناه على قدس تصبح مستوطنة للفاشيست
4. فكان قراري
أن الشعب الساكن في البارود هو الأجمل فينا
ماذا يبقى حين يقتّل أبنائي وتهدّم داري
غير رصاص ورصاص ورصاص

لا يهمّنا الوقوف عند كل مثال من هذه الأمثلة التي تجسد شكلا من أشكال التناقض فهي واضحة بما فيه الكفاية، ونحبّذ العودة مرة أخرى إلى صيغة القرار إذ يصل فيه التناقض إلى ذروته وتُفجّر المتناقضات بحيث يحتّم القتل الذي أصاب الذات (الفردية ــ الجماعية) حمل السلاح قصد المواجهة، فتأتي الحياة بعد الموت، ومعنى هذا أن الاستشهاد بداية الحياة و «السقوط» يؤدّي حتما إلى «التأسيس». أضحى إذن الشعر ملغى وعديم الجدوى. مفارقة غريبة سنفصّل فيها القول فيما بعد.

2. معاجم البنية الدلالية :

قصيدة «الصعود إلى الهاوية» تثبت لمشروع راجع («الالتزام») لكن التحام الشاعر بقضايا الوطن لا يبعده عن قضية الشعر. فراجع، حتى وإن كان يلجأ أحيانا إلى الأسلوب التقريري ــ المباشر، يرقى بشعره إلى مستوى الإيحائية المبنية على تعدّد الدلالات. هذا ما يطغى بوضوح في النص الذي لا يوظف المباشر إلاّ نادرا وخصوصا في النماذج التالية :

1. ماذا يبقى حين يقتّل أبنائي وتهدّم داري ؟
2. فهل قلت لماذا قصفت طائرة روض الأطفال ؟
وهل أحتاج إلى دفتر إحصاء
لأعُدَّ القتلى في تل الزعتر أو في صبرا وشتيلا
3. لا شيء يخسره فدائي سوى كل القيود
4. تركت قصّ الحواجب والأظافر إذ آمنت بالوطن
الذي أكل الخرافة في المدارس والجامعات

فيما عدا هذه الاستثناءات، تجسّد معظم جمل النص الأسلوب الإيحائي مما أكسبها دلالتها ضمن السياق العام ومن خلال إحالة بعضها على البعض الآخر أو باعتماد بعض مكوّنات الشعرية كـ «التحفيز» و «التحديد» و «التكرار» (6).

أشرنا، سابقا، إلى أن النص يتناول موضوعين رئيسيين هما الذات والوطن. لهذا الغرض، يوظّف معاجم مضبوطة وتكاد تكون خاصة : أربعة معاجم رئيسية لكل منها مفرداته (7) :

المعجم	مفرداته
«الجسد»	جسد، جبين، قلب، يد، رأس، خاصرة، حنجرة، عين، وجه،...
«الحزن»	حزن، جرح، دمع، حنين، بكاء،...
«السقوط»	سقوط، موت، قتل، مذبحة، قيد، مشنقة، شرح، دمار، اغتيال، هدم، حصار، صمت، سكوت...
«التأسيس»	تأسيس، بارود، رصاص، نار، قذيفة، بحث، قرار. شهادة، سناء، قصيدة...

استقينا «تسميات ــ عناوين» هذه المعاجم من النص ذاته تفاديا لكل تعسف ولكل تأويل ذاتي. وهذه بعض النماذج التي تؤكد صحة ما نقول :

1. «الجسد» : وبيروت بحثت عن الجسد المشروخ
2. «الحزن» : فالتقطوا ما خلف البسمة من حزن ودمار
3. «السقوط» : فإذا بي أسقط محترقا
4. «التأسيس» : ــ و «لها في شاطئ رأسي مشروع قصيدة»
   ــ «ما تبقّى تأسّس في القصيدة»

3. النص كامتداد للمقطع الأول :

من المقطع الأول، حاولنا استخلاص اللبنات والعناصر الأساسية التي ستجد تبلورها في المقاطع اللاحقة. فلنحلّل النص على ضوئها ولنتتبّع تجلياتها وتطوّراتها. يستأنف، مجددّا، البحث عن الذات ــ الجسد وعن الوطن :

1. ببيروت بحثت عن الجسد المشروخ
2. أقسمت بأن أبحث عن شرقي حتى أجده

والجسد ذاكرة محمّلة بآثار الدمار بحيث أصبحت طافحة بالنكبة وبالحزن. أما بيروت فلوحدها تختصر الوضع الذي آل إليه الوطن : بيروت تجسيد قوي للسقوط الذي يصيب أجزاء أخرى من الوطن (القدس، الخرطوم، دمشق...) :

وانزلقت بي عرباتك يابيروت
أقسمت بأن أبحث عن شرقي حتى أجده
فإذا بك تختزنين عواصمه داخل تابوت

بيروت تجربة أساسية ومرآة تعكس حقيقة وهوية الذات : الجرح واحد والنهاية واحدة : السقوط. فكانت المُحاوِر الأمثل والأنسب :

قلت سلاما أيتها المدعوة بيروت
فقالت وعليك البارود

ألا يجدر بنا أن نستحضر هذه الجملة التي وردت في المقطع الأول : «الشعب الساكن في البارود هو الأجمل فينا» ؟ بفعل هذا البارود سيكون التحوّل فيما بعد :

ورأيت البارود يزوّجني ببنادق من لبثوا أو من رحلوا

تبرز هذه الأمثلة الثلاثة فعل الإحالة المتضافرة والمتعدّدة الاتجاهات («البارود» في سياقاته الثلاث) والذي يبعث الكلمة في معنى جديد عليه ترتكز الدلالية (8). «البارود» هنا أحد رموز «التأسيس» وأحد رموز الحياة التي تنبعث من بين الأنقاض. ذلك أن «بيروت ـــ السقوط» هي وحدها القادرة على الإتيان بالتأسيس. وبما أنها كذلك، فقد أضحت مرآة تعكس هموم الذات : ومرة أخرى، تقف الذات على مشارف العدم ويتجلّى مجدّدا السقوط، لكن في أعلى درجاته إذ تُشل القدرة على التعبير وبالتالي يتراجع الإبداع :

لا لغة تسعفني
لا مطر يتساقط من سعف الرأس ليخفي دمعي
أنا بيجماليون وبيجماليون أنا
كم من تمثال شكّلت ليهرب من بين يديّ
وينكر جهرا آثاري

4. التناص :

من زاوية أخرى، تحيلنا هذه العبارات على قولة الشاعر المجاطي :

«تسعفني الكأس
ولا تسعفني العبارة» (9)

بحث الذات عن نفسها وعن الوطن وحوارها مع نفسها ومع الوطن يدعّمهما حوار مفتوح مع نصوص أخرى : الشعر المغربي المعاصر والشعر العربي (محمود درويش نموذجا) :

بيروت صرختنا الأخيرة لا
بيروت رحلتنا إلى المدن الجديدة

معذرة درويش قل فيكم قد تجلّى
أود يسيوس في عودته العنيدة

الحوار حوارات متعدّدة والصوت الواحد أصوات متعددة كذلك : استحضار المجاطي ودرويش وغيرهما من الأصوات يساهم في عملية التأسيس. ونختم هذه الفقرة الخاصة بالتناص بنموذجين اثنين :

1. قلت سلاما أيتها المدعوّة بيروت
قالت وعليك البارود
2. تلك سناء مزّقت الدواوين التي كتبت
لتحمل جسمها للنار
من قال ياناركوني البرد أو كوني السلاما

يثيرنا في النموذج الأول التحوّل (10) الذي لحق بعبارة التحية كما هو متعارف عليها في المجتمعات العربية الاسلامية، وهذا التحوّل يستجيب لضروريات الدلالة التي اختارت أن تتأسس على قاعدة التناقض. والتناقض في هذا النموذج بيّن : سلام / بارود. غير أن هذا التناقض ظاهري ليس إلاّ، «فالبارود»، في سياق النص، هو أساس كل تحرّر وكل حياة : لاسلام بدون بارود والبارود هو السلام المنشود. أما النموذج الثاني الذي جاء في آخر النص فنعتبره معمّما ومتمّما لدلالة النموذج الأول. إذا كان النبي إبراهيم عليه السلام قد أُلقي في النار من طرف الأعداء فكانوا هم الخاسرون بإرادة الله عزّ وجلّ الذي أمر هذه النار أن تكون بردا وسلاما (11) فإن سناء، خلافا لهذا، ألقت تلقائيا بجسمها في النار لأن هذه النار أساس الانبعاث والحياة ومنها يتولّد السلام ــ وهنا يتمّ التوافق بين نار ابراهيم ونار سناء ــ. ونشدّد على أن «النار» وجه آخر من أوجه «البارود».

5. مبدأ التناقض :

من «النار ــ البارود» تنبعث ولادة جديدة ويتحقّق حلم الحياة؛ فجدلية المتناقض هي الدعامة الأساسية للدلالة في النص. ما هي إذن أهمّ تمظهرات المتناقض ؟

أ. **المفارقات** : من الشائع أن الصورة أساس كل عمل شعري؛ تنطبق هذه المقولة على النص لكن يهمّنا أكثر تلك الصور الصارخة التي تحتوي على قدر كبير من المفارقة فتصدم القارئ الذي يصعب عليه التصديق أو الاستيعاب. وهذه بعض الأمثلة من صور المفارقة هاته :

1. رأيت صبية وضعت على صدر القتيلة رأسها
فتحت صدار الأم وامتصّت من الثدي الذي ثقبته
رصاصة دمَهُ
2. رأيت فيما يرى نائم
أن الطريق إليك تفتحها مذابح إخوة دخلوك
باسم فكّ حصارك اليومي

لكن قد أقاموا
في كل شارع بعض المتاريس ومشنقته
3. [عشيقة] صلّت على القدس الجريحة ركعتين فما تركت لها
أن تبسط الكفّين نصف رصاصة
والعاشق المطعون بين قذيفة وقذيفة
بسط اليدين لعل الموت يطرق بابه المسدود

ب. **الصراع الطبقي** : لسنا بحاجة إلى التذكير بأسس النظرية التي تقول بالصراع الطبقي وماله من صلة وثيقة بمبدأ التناقض. ونؤكد على أن البنية الدلالية لا ترتكز على مبدأ «الصراع الطبقي» بمفهومه الضيّق والمحدّد، إذ يتجلّى فقط في نموذجين اثنين :

1. في البدء بحثت عن الصوت وكانوا اغتالوا حنجرتي
في البدء بحثت عن القسمات وكانوا
وهبوني أقنعة شتّى
2. أن الخبز المحروق لآلاف القطعان
وللسادة رحلة صيف يفتتحون بها أرصدة في البنك
وشتوية للرقص قليلا

ج. **التناقض ـــ الأساس أو التشاكل ـــ الأساس** : جميع أصناف المتناقضات تصب كلها في تناقض واحد أساسي ألا وهو صراع الحياة مع الموت، وإن شئنا قلنا بأن الدلالة تتولّد من منبع واحد : تشاكل الحياة / الموت. أحيانا، تصارع الحياة الموت فينفيان بعضهما البعض وأحيانا يلتقيان فيتساكنان وتكون الموت بمثابة حياة جديدة أو بديلة : إنه الموت الذي يهب الحياة :

تلك سناء، أجملكن، أروعكن في الموت الذي يهب الحياة

6. العنوان : «الصعود إلى الهاوية» :

لغويا، يصعب إن لم نقل يستحيل قبول هذا التعبير الذي يجمع بين نقيضين، فالصعود لا يكون إلاّ إلى الأعلى أو الأسمى والهاوية تستلزم الهبوط والسقوط. لكن، أليس الشعر لغة مفارقة وانزياح و «خرق للمألوف» ؟ التركيب النحوي واللغوي لهذا العنوان يبرز، مسبقا، الجدلية التي تربط «السقوط» ب «التأسيس» و «الموت» ب «الحياة» : الصعود إلى الهاوية هو التأسيس ذاته، التأسيس الذي ينبع من السقوط، وهو الحياة التي تنبثق عن الموت. بهذا يصبح العنوان اللبنة الأولى لمبدأ التناقض المؤسس لدلالة النص و «الجملة ـــ الأم» التي عنها تولّدت وتفرّعت جمل ومقاطع النص (12).

7. سناء ـــ الرمز :

كانت الذات قد استشرفت التأسيس كبديل حتمي، لكن التأسيس كفعل يجرؤ على الانخراط في نار البارود سوف يكون من نصيب رمز يحمل اسم سناء (13) :

1. مرت طائرة فاشتقت إلى زنبقة تنبت بين خراب ودمار
والزنبقة الآن سناء
مرت دورية فاكتشفتني ضيعت مفاتيح الدار
والمفتاح الآن سناء
2. تلك سناء، أجملكن، أروعكن في الموت الذي يهب الحياة
تلك سناء مزقت الدواوين التي كتبت
لتحمل جسمها للنار
من قال يا نار كوني للبرد أو كوني السلاما
ركّبت سناء قصيدة أولى فغطّتنا جميعا
فلتحترق كل الدواوين القديمة والجديدة
كل قذيفة عُجنت مقنبلة فهي القصيدة

سناء وليدة المتناقض والمفجّرة للتناقض، سناء الصاعدة إلى الهاوية، تموت من أجل أن تحيا وتحمل جسمها للنار، وسناء فوق كل هذا، هي القصيدة وهي الشعر الحقيقي. وتستوقفنا مرة أخرى هذه المفارقة : القصيدة تنفي ذاتها والشعر عموما ! والحقيقة التي يجب أن لا تغيب عنّا هي أن هذا النفي إثبات، في آن، وتأكيد لـ «الاستشهاد». فالنص كتنظير وكمفهوم «للقصيدة»، يخضع بدوره لمبدأ التناقض أساس التشاكل الرئيسي المُثبّت للدلالة : مفهوم الشعر الذي يؤسس له النص هو «شعر البارود» و «شعر القذيفة» خاتمة القصيدة تُعيدنا إلى البداية وإلى المقطع الأول :

فكان قراري أن الشعب الساكن في البارود هو الأجمل فينا
ماذا يبقى حين يقتّل أبنائي وتهدّم داري
غير رصاص ورصاص ورصاص

بما أن الشعر شهادة واستشهاد، فسناء هي الشعر وهي الآن ــ خاتمة رحلة البحث ــ حقيقة الذات : موت الذات وفناؤها في ذات سناء. أما «القصيدة» المتوخّاة فلم تُكتب بعد : الشعر مشروع تأسيس استقبالي :

ولها في شاطئ رأسي مشروع قصيدة

خلاصة :

رحمة الله على راجع الذي رحل قبل أن يُتمّم الرحلة التي عانقها بكل جوارحه وحواسه ــ «كل الحواس مدجّنة وحاسة الجنون المعقلن وحدها تملك القدرة على النّسْفِ» (14) ــ رحيل مفجع وعزاؤنا هذا الشعر الذي يشهد له ــ راجع شهيد الشعر المغربي وشاعر «الشهادة والاستشهاد» ،نعم، راجع ينتمي لجيله وهو ما اصطلح على تسميته «بجيل السبعينيات» (15).

حاول راجع «عقلنة الجنون» (16) فلم يكتف ب «الكتابة» ــ وهي ممارسة جُنُونِيّة ــ إذ تعدّاها إلى ما هو أبعد فاهتمّ بقضايا التنظير والبحث في التجربة الشعرية المغربية.

رغم أنّنا اكتفينا بقصيدة واحدة، في هذه المداخلة، فهذا لا يمنعنا من التأكيد على بعض الاستنتاجات التي استقيناها من اطّلاعنا على قصائد الدواوين الأخرى، هذه القصائد التي تحمل في طيّاتها بعض سمات «الحداثة» ومنها :

1. على مستوى بنية الزمان : اعتماد البحور الشعرية التي أصبحت شائعة، أكثر من سواها، في الشعر العربي الحديث [17]؛ خرق بعض قوانين الوزن؛
2. على مستوى بنية المكان : اهتمام بها كمكوّن يؤسس لِشعرية جديدة؛
3. حوار النصوص مع بعضها البعض؛
4. انخراط الذات في التجربة الجماعية؛
5. إرساء دعامات الدلالة الشعرية بناء على قواعد تشمل : «خرق المألوف» و «البنى التضادية» و «التأسيس لكتابة تحاول الانخراط في المرحلة التاريخية المعيشة».

هوامش وإشارات

1. ألقيت هذه المداخلة كمساهمة في تأبين الراحل عبد الله راجع الذي نظمه بالرباط اتحاد كتاب المغرب.
قصيدة «الصعود إلى الهاوية» ص 27 ـــ 35، ديوان **أياد كانت تسرق القمر**، دار النشر المغربية 1988.
2. المقطع الأول، السطرين 10 ـــ 11 :
«بدءاً من عجرفة الملك الضليل إلى آخر منتوجات القبّاني»

مُفاعَـ
— 0 — —/0 — — — /0 — — —/0 — 0 —/0 — 0 —
لَتُنْ
/0 — 0 —/0 — 0 —/0 — 0 —/0 — — —/0 —/0 — —

3. في حقيقة الأمر، تُعتبر «فاعلن» هي أصل تفعيلة الخبب هذه الإبدالات وغيرها (كالسكون المزدوج : فاعلان، فعلان...) أصبحت مألوفة في الشعر العربي الحديث ولم تعد تعتبر خطأ ومن جهة أخرى، نشير إلى أن ظهور هذه التفعيلات في القصيدة يبقى نسبيا نادرا.
4. وهذا نموذج يؤكد صحة قولنا :
نهاية المقطع الطويل : «حامِلين بنادقاً»

مُفَا
0 — —/0 — — — 0 — — 0 —
بداية المقطع القصير المجاور له : «بيروتُ صرختنا الأخيرةُ لا»
عَلُتُنْ
0 — — — 0 — —/0 — — — 0 — —/0 — 0 —

5. نستمد عناصر هذه النظرية من أعمال ريفاتر الذي يرى بأن أدبية النص تتجلّى في إحالة الدوال على بعضها البعض بحيث تتوارى اعتباطية الدليل : كل دال يتحدّد من خلال الدوال السابقة واللاحقة، وهذا ما يُسمّى ب «التحديد المتعدّد» أو «التحفيز» راجع : M.Riffaterre : La Production du Texte, Seuil 1979, Paris

نشير إلى أنّنا باعتمادنا هذه النظرية بالخصوص ومثيلاتها على العموم نعتبر القصيدة «نصا» ونحبّذ استعمال هذا المصطلح. غير أننا في بعض الأحيان، نستعمل مصطلح «قصيدة» وهذا ليس تضاربا أو اضطرابا، بل رغبة منّا في الوفاء للنص ذاته : ذلك أن راجع يوظف مفهوم «قصيدة» في النص. وعندما نحيل على هذا المفهوم الأخير فإننا نجرؤ على توظيفه بدل مفهوم «النص».

6. انظر الاشارة السابقة وبالنسبة لمفهوم «التكرار» يمكن مراجعة أعمال الباحث جان كوهن.

7. هذه المعاجم ليست منفصلة عن بعضها البعض، فأحيانا يصعب على الدارس أن يفرق بينها، فمثلا «الحزن» في بعض تجلياته، مظهر من مظاهر «السقوط». المجال وضيق الوقت لم يسمحا لنا بتفصيل دراسة هذه المعاجم ومفرداتها، ونشير فقط إلى أنه بإمكان الدراسة أن تفصّل القول في هذا الجانب وأن تتوصل إلى نتائج مهمّة.

8. أجل، من الدلالة نمرّ إلى «الدلالية» أو الدلائلية» وهذه الأخيرة لا تتجلّى إلاّ في النص. راجع الإشارة رقم 5 وكذا كتابات ريفاتر.

9. احمد المجاطي، «السقوط»، ديوان الفروسية، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الطبعة الأولى 1987.

10. هذا التحوّل عبارة عن «نفي جزئي» بمفهوم كرستيفا. ولمزيد من التفاصيل حول أصناف التناص يمكن الرجوع إلى دراسة كرستيفا : Julia Kristeva : **Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse**, Seuil, Paris, 1969

11. قرآن كريم، سورة الأنبياء، آيتين 69 — 70 : «قلنا يانار كوني بردا وسلاما على إبراهيم وأرادوابه كيدا فجعلناهم الآخسرين».

12. راجع ريفاتر ومفهوم «الجملة — الأم» أو «الجملة المُولّدة» في الكتاب المشار إليه سابقا انظر كذلك الإشارة 5.

13. والمقصود هي طبعا سناء المحيدلي.

14. عبد الله راجع، «الجنون المعقلن»، مجلة **الثقافة الجديدة** عدد 19 / 1981.

15. لسنا مُتّفقين مع هذا التصنيف وهذا التقسيم الذي يؤرّخ للشعر المغربي حسب الأجيال (جيل الستينيات، جيل السبعينيات،...) وهذا التقسيم طبعا لا يرتكز على دراسة النصوص وهي وحدها الكفيلة بترشيدنا نحو تصنيف منطقي ومقبول علميّا.

16. «الجنون المعقلن» يذكّرنا بملارميه الذي نظّر لكتابة ترتكز على «الخرف» و «التجاوز» والعنف الشديد الذي يصير «جنونا»، لكن كل هذا يخضع لسلطة العقل واختار ملارميه، للتعبير عن هذه الكتابة، عبارة جميلة وغاية في البساطة، عبارة تجمع بين النقيضين (الغضب والعنف الشديدين من أجل العقل) «furieux d'intelligence» — يمكن الرجوع إلى التعليق الذي خصصته كرستيفا لهذا المفهوم في : J.Kristeva : **La Révolution du Langage poétique**, Seuil, Paris, 1974

وخصوصا الفقرة المعنونة «furieux d'intelligence»

الصفحات 611 وما بعدها.

17. البحور السائدة في الشعر العربي الحديث هي، في غالب الأحيان، بحور أحادية التفعيلة ومنها : الكامل، الرجز، الوافر، المتدارك، المتقارب، الخبب، الرمل، الطويل.

قدمت الدراستان السالفتان في إطار الأيام الثقافية التي نظمها اتحاد كتاب المغرب في أربعينية الشاعر الراحل عبد الله راجع.

صورة المدينة في مجموعة (ظلال)

تحليل المضمون

□ المصطفى اجماهري

تبرزُ أهمية الأدب المغربي المعاصر في علاقته بالواقع. والقصة القصيرة كفن حديث كانت الأكثر مواكبة لتطور الواقع الاجتماعي. هذا التطور الذي بدأ منذ حصول المغرب على استقلاله وحتى الآن.

وقد تجلّى هذا التطور إما بشكل أو بآخر، أي حسب مستويات فنية متفاوتة، في جل الإبداع القصصي المغربي، والذي عبّر عن تحولات الواقع الاجتماعي من خلال مواقف معينة.

وتمثِّل المدينة، أي المدينة الحديثة التي وُلدت مع مجيء الاستعمار الفرنسي، القاعدة التي قام عليها الواقع الاجتماعي.

والمشكلة التي تنطلق منها هذه الدراسة، تكمن في أن غالبية الانتاج القصصي المغربي، في رصده لإشكاليات الحياة المدينية، على تعدد أبعادها، قد تعامل مع المدينة تعاملا خشنا. حيث لم تخل مجموعة قصصية صدرت بالمغرب من نظرة نقدية وانتقادية للمدينة. وفائدة هذا النوع من الدراسات، إضافة إلى حداثة النسبية، هو إغناء للبحث في مجال له علاقة باهتمامات كثيرة من المتخصصين

وما دام يتعذّر على الباحث سواء من حيث إمكاناته المادية أو من حيث الحيز الزمني، دراسة مجموع الانتاج القصصي المغربي الصادر منذ منتصف السبعينات وإلى اليوم، فسوف نتوسل إلى

ذلك من خلال مجموعة قصصية واحدة. وقد وقع اختيارنا على مجموع (ظلال) (1)، الصادرة في بداية الثمانينات، للقاصي المغربي إدريس الخوري، وذلك لعدة أسباب :

- كون الخوري قصاصا مغربي معروفا، وله عدة مجاميع قصصية.
- كونه بدأ الكتابة في وقت مبكر، وبالضبط في أواخر الخمسينات.
- كون قصصه اهتمت بعالم المدينة.

ونحن نرمي من طرح المشكلة المذكورة مُقاربة الفروض التالية :

- الانتاج القصصي المغربي هو نتاج المدينة.
- تُعتبر المدينة في هذا الانتاج القصصي، مجالا للممارسات اللا إنسانية.
- تُعبر القصة المغربية عن انعدام جو الألفة بين القاص والمدينة

أما هدف الدراسة فيتركز في محاولة الاجابة على سؤال أساسي في رأينا وهو : هل يقفُ القاص المغربي موقفا عدائيا من المدينة، ولماذا ؟

منهج التحليل

سوف تنصبُّ قراءتنا لمجموعة (ظلال)، اعتمادا على أسلوب تحليل المضمون، الذي هو أسلوب يستخدمه الباحث لتحليل معلومات معيَّنة في إطار منهج شامل أي منهج الدراسات المسحية (2). ولئن كان تحليل المضمون قد عُرف بخاصة في مجال الصحافة، إلا أن ذلك لا يمنع من تطبيقه على مجموعة قصصية، باعتبار الكتاب وسيلة من وسال الاعلام (3).

فبواسطة تحليل المضمون سوف نُدعم أو نُنفي السؤال الذي أثرناه كهدف لهذه الدراسة.

- مجتمع البحث إذن هو المجموعة القصصية : (ظلال).
- وحدات المعاينة : جميع قصص المجموعة، وعددها ثلاثة عشر، بمعنى أن كل قصة تمثل وحدة.
- عينات التحليل (أو الفئات) = هي عينات عائدة إلى قواعد اللغة. والعينات العائدة إلى قواعد اللغة، قد تكون كلمة أو جملة أو مقطعا أو غير ذلك. وفي الحالة التي تعنينا فالكلمة التي ستكون بمثابة الكلمة المفتاح (4)، هي مفردة (المدينة).

وتُعتبر الكلمة أصغر وحدة من وحدات تحليل المضمون. ومعلوم أن الكلمة بذاتها لا تعني شيئا إلا في سياق أكبر، وفي كلية أكبر وفي زمان ومكان محددين (5). وعليه فقد استخرجنا مفردة التحليل داخل الجملة الدالّة التي رُكِّبت فيها.

وكتعريف إجرائي، فنحن نقصد بالمدينة، اللفظة ذاتها أو إسم المدينة، كيفما ذُكِر في الجملة. وحينما نقول المدينة فنعني بذلك أننا استبعدنا المفردات الدالة على إسم بلد أو منطقة.

وإذا كان الموقف في منظور المدرسة التشكيلية، يُراد به : نظرة معينة للعالم الذي نعيش فيه (6)، فهذا العالم هنا هو المدينة التي يُصورها القاص.

الجرد

يتجلّى من خلال عملية الجرد بأن الخوري يميل إلى اختيار لفظ «مدينة»، في الغالب الأعم، ويتحاشى تعيين المدينة بالاسم الإلماماً. وذلك لأن الخوري لا تهمه المدينة بالتحديد، بقدر ما تَهمُّه المدينة كإطار مادي حياتي. وحتى أو ألقينا نظرة على محتوى العناوين للاحظنا بأنها توحي بالمدينة صراحة أو ضمِنا، في جميع العناوين تقريبا.

وقد بلغت ترددات المدينة في هذه المجموعة 106؛ موزعة في الجدول رقم 1، كما يلي :

عنوان القصة	عدد المرات التي ذُكر فيها لفظ المدينة	عدد المرات التي ذُكر فيها إسم المدينة	مجموع التكرارات
1 . في انتظار الوصول إلى اليابسة	8	—	8
2 . أسود وأبيض	2	13	15
3 . بقع سوداء في وجه المدينة	21	3	24
4 . الوقوف	2	—	2
5 . الدرب	4	—	4
6 . بورجوازية صغيرة	3	1	4
7 . سقوط في عدم تطابق	1	—	1
8 . نهار وليل وبالمقابل	2	—	2
9 . لا يتراس	2	2	4
10. الرجل والدمية	3	—	3
11. الصورة في إطار منكسر	1	1	2
12. أيام خديجة البيضاوية	5	2	7
13. الناس والبحر	28	2	30
المجموع	82	24	106

وقد توزّع مجموع تكرارات كلمة (مدينة) الذي هو 106 مرة، عبر 47 صفحة من مجموعة (ظلال)، والتي يصل عدد صفحاتها المكتوبة إلى 104 (أي بعد نقص صفحات المقدمة والصفحات الفارغة).

وعليه تكون النسبة المائوية للتكرارات كما يلي :

$$\frac{110 \times 47}{104} = 45{،}19{،}$$

وهي نسبة هامة تقترب من النصف، وتدل على كثافة حضور الموضوع.

استقراء مضامين القصص

تأخذ أحداث القصص كلها من المدينة مسرحا لها، وبالتالي فالخوري قد غيَّب البادية تماما من اهتمامات مجموعته، إلاّ من إشارات عابرة جدا وقليلة.

ورغم أن المجال القروي في المغرب هو المجال الأكبر حجما، والأكثر سكانا بالمقارنة مع المدن، ورغم كون غالبية القصاصين المغاربة قد نشأوا في البوادي أو في محيط المدن، فإن المدينة هي التي تحتل الصدارة في المكان الموصوف أو الذي تتفاعل فيه أحداث القص. مما يشي بكون القصة القصيرة إنما هي نتاج المدينة يعبِّر بها القاص عن رد فعله على نوعية الحياة الحضرية.

ففي قصة (الدرب) ينتهي الأمر بالبطل إلى الانتحار لأن فضاء المدينة يخضع للمراقبة. والبطل هنا مثقف غريب عاجز عن التحدي. وفي قصة (نهار وليل وبالمقابل) نجد البطل إنساناً ضائعا في مدينة كبيرة وقاسية. هذا البطل تتَّهمه زوجته بأن المدينة امْتصتّه. وكأنما المرأة تغار على زوجها من المدينة. أما (الناس والبحر) فهي قصة عن المدينة الميتة التي يعيش سكانها على السمك. وهي مدينة فقدَ رجالها رجولتهم بفعل المخدرات والبطالة، وأصبح نساؤها يُمارسن الذعارة مع الغرباء.

وفي قصة (أيام خديجة البيضاوية) نحن أمام فتاة فقيرة نزحت وهي صغيرة من البادية إلى الدار البيضاء لتكون خادمة. ومنذ وصولها إلى المدينة وهي تُستغل من طرف الجميع. حتى مشغلها صاحب المعمل يستغِلها جنسيا وماديا. ولذا فهي لا تعرف معنى الفرح أو الطعام أو القيلولة. ومن ثم تستعيضُ عن الواقع بالحلم.

ويُركِّز الخوري جل اهتمامه على الأحياء الهامشية والجهات المنسية من المدينة، التي يقطنها بشر من الدرجة الثانية، لا يمكنه السكن في مناطق أفضل. وعموما فحالة القصة القصيرة المغربية هي الفئات الوسطى من سكان الريف الوافدين على المدن، ومن العمال وصغار المستخدمين، والطلاب والشرائح المأزومة (7).

هذه الشرائح من السكان تقطن ناحية خاصة في المدينة. فالمدينة المغربية قسمان : مدينة قديمة وهي التي أطلق عليها المستعمر الفرنسي مدينة الأهالي، ثم المدينة الجديدة أو العصرية والتي شيّد أحياءها الأولى الأروبيون إبان عهد الحماية.

وتبرز هذه الثنائية في مجموعة (ظلال) بشكل واضح كما يلي :

فالمدينة الأولى هي مجال يصول فيه المقدم ويجول (ص 15)، وليس فيها مأوى (ص 16)،

لأنها تعيش أزمة إسمنت (ص 31)، وبالتالي فكل بيوتها/قبورها مملوءة (ص 34)، أما الوحدة الانسانية فهي مفقودة في هذه المدينة (ص 77)، التي تعيش تحت رحمة الارتعاش (ص 83)، والحافلة وحدها تربط المدينة القديمة بالجديدة (ص 98)، وهذه المدينة لا تفرح قط إلا إذا هبَّت رياح الشرقي (ص 106)، فلونها لون الفقر والتعاسة والقناعة التي لا تُريد أن تبلى (ص 106)، وبما أنها مدينة جائعة (ص 106)، فهي تموت بالتدريج، ولو أن البحر ينقذها بالسمك (ص 108)، وليس هناك شيء يمكن فعله في هذه المدينة الميتة، لا مصانع، لا مؤسسات اجتماعية. مايمكن فعله هنا هو الدعارة (ص 112).

أما نقيضتها المدينة الأخرى فهي شاهقة جدا، ومدينة استعمارية (ص 33) وثرية ومترفة (ص 46)، وأنيقة (ص 78)، وحديثة تتجمع فيها رموز عمارات عالية، محلات تجارية، مقاه، بارات، أبناك، قاعات سينما (ص 91).

من هناك يمكن القول بأن الموقف السلبي الناتج عن عداء المدينة، ينهض على حالتين = حالة المدينة القديمة التي تتلظّى تحت سياط المشاكل الاجتماعية والاقتصادية، وحالة المدينة العصرية التي تنعم في البذخ والاستهلاك، أي المدينة التي ترمز إلى الغرب البرجوازي المتعفِّن (8).

وقد سحب الخوري هذه الرؤيا الثنائية على تضادات للمدينة مع أمكنة أخرى، دون خلق تواز بينها، فهناك شاطىء المدينة الأخرى (ص 13)، وهناك الدرب والمدينة الثرية (ص 46)، وهناك القرية الصغيرة في الشاوية وهناك المدينة (ص 101)، وهناك الصحراء والدار البيضاء (ص 80)، وهناك الغابة والمدينة (ص 31). وطبعا تُنوِّر الرؤيا الثنائية سواء على الصعيد الأول أو على الصعيد الثاني شرحا حاصلا بين فضاءين : فضاء للنقاء، وفضاء للوباء.

ويبدو من تفصيل أسماء المدن التي أشار إليها القاص في مجموعته، إلى تركيزه على ذكر المدن المغربية عامة، ومدينة الدار البيضاء بخاصة، (الجدول رقم 2).

انتماء المدينة	إسمها	التكرارات
مغربية	الدار البيضاء	5
	أكادير	2
	ورزازات	1
	الحسيمة	1
	مراكش	1
	فاس	1
	مكناس	1
	الجديدة	1
	يفرن	1
	إيموزار	1
	العاصمة (الرباط)	1

عربية	حيفا	1
	أسوان	1
غربية	نيويورك	2
	هيروشيما	1
	بون	1
	بلغراد	1
	موسكو	1
	المجموع	**24**

وتركيز القاص على وصف حياة الدار البيضاء كإطار مكاني لفعاليات شخوصه، ليس تفاضلا بين المدن، وإنما مرده إلى كونها مسقط رأسه. فهو يعرف خباياها منذ جاءها الأمريكان إبان الحرب العالمية الثانية (9)، إضافة لكونها أكبر مدينة مغربية على مستوى العمران والاقتصاد، ومن ثمّ فهي تمنح القاص وفرة في القضايا ووفرة في نماذج الشخوص.

وسوف نطبق فيما يلي بعض طرق تحليل المضمون الخاصة باستكشاف موقف المرسل أي القاص من نصوصه.

تطبيق معامل اللاتوازن.

لقياس درجة اللاتوازن هناك 3 عناصر : محبذ، محايد، وغير محبذ. ويمكن قياسها على مقياس +1 أو −1. ونعني بالمحبذ في هذه الدراسة الموقف الايجابي من المدينة، بينما نعني بغير المحبذ الموقف السلبي منها.

وقبل الشروع في التطبيق، سوف نعطي أمثلة من النصوص القصصية نفسها، للتدليل عما نتصوره موقفا محبذا أو غير محبذ أو محايد. ذلك لأن التأويل يختلف بين دارس ودارس. فقراءة مضمون لتحليله يتحدد حتما برؤية الباحث وفهمه لهذا المضمون. (10).

الموقف المحبذ، مثلا =

ـــ ليست هناك مغريات حضارية تخرج إليها المرأة مثل العاصمة (ص 25)
ـــ يوما ما ستكون تلك المدينة مباحة لنا (ص 46)
ـــ الفلسطينيون يهاجمون قاعدة بحرية جنوب حيفا (ص 93)
ـــ يسخن الطقس وتخرج المدينة الصغيرة لاستقبال نهار جديد (ص 106)

الموقف غير المحبذ، مثلا =

ـــ أيتها المدينة لماذا يظل وجهك كالحا ؟ (ص 14)

ـ في مدينتنا يصول «المقدم» ويجول (ص 15)
ـ لعنت مدينتي لأن ليس لي فيها مأوى (ص 16)
ـ حين عاد إلى المدينة وجدها محاصرة من كل جانب (ص 37)
ـ طيور عوا جائعة، المدينة نفسها جائعة (ص 107)

الموقف المحايد، مثلا =

ـ ماذا عليّ أن أفعل في مدينتي ؟ (ص 16)
ـ قال العربي الذي يعرفها جيدا : إنها من ورزازات (ص 22)
ـ الغابة تقع جنوب شرق المدينة (ص 31)
ـ توجد العائلة في الطرف الغربي من المدينة (ص 32)
ـ عندنا فيلا في إيموزار (ص 32)

وهكذا بعدما وضحنا تصورنا لكل موقف، يمكن تقديم الجدول رقم 3، الآتي =

ترتيب القصة	المحبذ	غير المحبذ	المحايد	المجموع
1	ـ	5	3	8
2	2	1	7	10
3	ـ	7	7	14
4	ـ	2	ـ	2
5	2	ـ	2	4
6	ـ	1	3	4
7	ـ	ـ	1	1
8	ـ	1	1	2
9	ـ	2	2	4
10	ـ	2	1	3
11	1	ـ	1	2
12	ـ	4	1	5
13	2	17	4	23
المجموع	7	42	33	83

ملاحظة : في عملية الاحتساب أعطينا قيمة واحدة لكل موقف. والمجموع في هذا الجدول يختلف طبعا عن مثيله في الجدول رقم 1. وذلك لكون تعاملنا هنا انصبّ على الموقف المتّخذ من المدينة، حيث لا يمكن استشفاف كنه الموقف إلا في إطار جملة دالّة. في حين انصبّ الاهتمام في الجدول رقم 1 على تكرارات الكلمة، ليس إلا.

وفي هذه الحالة حيث غير المحبذ هو الأكبر : نطبق المعادلة التالية :

$$CU = \frac{F^u - U^2}{RT}$$

$$\frac{7 \times 42 - 42^2}{83 \times 83} = \frac{294 - 1764}{6889} = \frac{-1470}{6889} = -0,21$$

يوضح هذا الجدول كيف أن القاص نادرا جدا ما يتّخذ موقفا يمكن وصفه بالايجابي لصالح المدينة، كما أنه قليلا ما يسبغ عليها وصفا يمكن تحبيذه. والنتيجة الحسابية تفضح طغيان موقف سلبي، يترجم جفاء بين القاص والمدينة. ومجمل القول فإن القاص لا يرتاح لهذا الفضاء العمراني والانساني والاجتماعي المسمى المدينة، ومن ثم موقف العداء لها.

تطبيق مُعامل دُولَاز ومَاوْز

يروم هذا المعامل إلى اكتشاف حالة التوتر والتغير في الحالة الاجتماعية. وهو ينبني على تسجيل كل كلمات الانزعاج والارتياح بغض النظر عن تكرارها وتوجهها، ثم تقسيم مجموع كلمات الانزعاج على مجموع كلمات الارتياح والانزعاج.

وقد حاولنا تطبيق هذا المعامل ليس على فئة التحليل بعينها لأنها تعطي لوحدها فكرة عن الانزعاج أو عن الارتياح، وإنما طبّقناه على المعاني المرتبطة بوصف المدينة. وهكذا أحصينا عدد الجمل التي تُعطي معنى الانزعاج ومعنى الارتياح، فكانت النتيجة ما يلي =

$\frac{36}{80} = 0,45$ ويؤشر هذا الرقم على مدى الانزعاج المقترن بالمدينة.

تطبيق طريقة تحليل الاثبات التقييمي

انتفعت هذه الطريقة من علم النفس الاجتماعي، وأكدّت على ثلاثة مفاهيم : الموقف، الاتجاه، والحدّة. وفي هذه الطريقة نسجّل موضوع الاتجاه، ونعطي للرابط الكلامي قيمة تتراوح بين +3 و−3. ونفس القيمة نعطيها أيضا للتعبير عن المعنى العام. ثم نضرب القيمة الأولى في القيمة الثانية. وللتوضيح سوف نأخذ ثمان فئات استخرجناها من قصص المجموعة، ونُخضعها للعملية الموصوفة، وذلك حسب الجدول رقم 4 أسفله :

موضوع الاتجاه	رابط كلامي	القيمة	تعبير عن معنى عام	القيمة	الحاصل
1. المدينة	لماذا يظل	+ 2	وجهك كالحا	− 3	− 6
2. المدينة	هناك فيها	+ 1	أزمة إسمنت	− 3	− 3
3. المدينة	يوماً ما ستكون	+ 1	مباحة لنا	+ 2	+ 2
4. المدينة	تدخل في النوم	− 1	إلا نحن	+ 1	− 1
5. المدينة	كانت	+ 1	نائمة	− 1	− 1
6. المدينة	كانت تعيش	+ 2	تحت رحمة الارتعاش	− 2	− 4
7. المدينة	تخرج	+ 1	لاستقبال نهار جديد	+ 2	+ 2
8. المدينة	كانت	+ 1	تموت بالتدريج	− 3	− 3
				المجموع	**− 14**

ولأحصل على نتيجة مقاربة لمقياسي وهو بين + 3 و− 3، فسأقسم الحاصل على مجموع الجمل مضروبا في 3 = $\frac{-14}{8 \times 3}$ = $\frac{-14}{24}$ = − 58، 0، وتزكّي هذه النتيجة نظرة القاص السلبية.

اللغة في خدمة الموقف

يطفر الوجه القبيح للمدينة من خلال لغة واصفة، مباشرة، وواضحة. والوصف في هذه المجموعة لا يخدم ذات الحاكي، بل يخدم غير الذاتي أي الخارجي المتمثل في عنصرين : المدينة ومهمّشوها. وطبعا فليس هذه الوصف بريئا أو محايدا، ومن ثمّ فهو يخدم غرض القاص في تشكيل رؤيته المعادية للمدينة، وإبراز معاناة أبطاله فيها.

وتتميّز اللغة الواصفة في هذه المجموعة بتركيز على المَشاهد المنقول. حيث تبدو مسألة الوصف البصري من خلال الأمثلة السابقة، وأيضا من خلال أمثلة أخرى : كوصف لون المدينة بأنه لون البحر أو باللون الغامق أو حتى بلون التعاسة. أو كوصف المدينة بما يفيد الحجم والمساحة كمثل : المدينة المسطحة، العالية، الشاهقة جدا أو الصغيرة.

فالبنية الاجتماعية تنعكس في التراكيب اللغوية المستعملة من طرف القاص. ونجد هذا الانعكاس كذلك في المصطلحات الدالة على صلة القرابة وفي مصطلحات الألوان والتعبيرات المشتقة منها (11). وتساعد عين القاص على هذا الانعكاس، فهي التي تتخيّل وتتنبأ بظهور الأشخاص والأحداث، وتستخدم الصور السينمائية والفتوغرافية (12) لبلورة موقف خاص عن المدينة.

أما من حيث مهمشو المدينة، فالكاتب يعطي للشخصيات في المدينة شروطا إنسانية متفاوتة القيمة (13). لكن رغم معاناة البطل في قصص الخوري من/وفي المدينة، إلا أنه يكتفي بمعاناته تلك

ولا يبارح المدينة للتخلص منها. فهي تشكل حياته اليومية المتكررة. بل إن نوعية العمل الذي يؤديه لا يمكن ممارسته إلا في المدينة. وحتى البطل السلبي الذي يقضي وقته في القراءة والتأمل في المقاهي والشوارع لا يُتاح له ذلك إلا في المدينة.

فالبطل في القصة يقف من المدينة موقف العاجز، لأنها غول يفُوقه قوة. وليس له سوى أن يلعن المدينة (ص 16)، أو يصعد إلى أعلى الجبل ليراها مسطحة ومسلحة (ص 33)، أو يتمنّى أن يأتي يوم تكون فيه مباحة (ص 46)، أو يتخيّل أن شاطىء البحر قد انتقل إلى وسطها (ص 78). ومن ثمّ يُقرر البطل بأنه (لاشيء يمكن فعله في هذه المدينة، لا شيء) ص 112.

ولو واصلنا التقدم في سياق مزيد من التدليل على الموقف العدئي والسلبي من المدينة، لما نضب معين الأمثلة. فمن خلال رصد التكرارات المتماثلة (لغة أو معنى) لاحظنا بأن القاص :

ــ وصف المدينة بأنها جائعة ثلاث مرات (سفينة صغيرة تمخر البحر بحثا عن سمك المدينة الجائعة، المدينة الجائعة دوما دون أن تعلن ذلك، ص 106 ــ طيور عوّا جائعة، المدينة نفسها جائعة، ص 107)

ــ وصفها بأنها ميتة ثلاث مرات (قارة أخرى في مدينة ميتة، ص 111 ــ ليس هناك شيء يمكن فعلهُ في هذه المدينة الميتة، ص 112 ــ من فوق الطائرة رآها : قبور عالية تريد أن تنطح السحاب، ص 33)

ــ قرن بين السواد والمدينة سبع مرات (الوجه الكالح للمدينة، ص 14 ــ بقع سوداء في وجه المدينة، ص 31 ــ أزقة المدينة المظلمة، ص 43 ــ حيث يمضي الليل تدخل المدينة في النوم، ص 53 ــ الرطوبة أحالت المدينة إلى لون غامق، ص 106 ــ يقتل أيامه بلا هوادة تحت جدران مدينتنا الكالحة، ص 52)

ــ قرن بين غياب الحرية والمدينة أربع مرات (في مدينتنا يصول المقدّم ويجول، ص 15 ــ مدينة استعمارية، ص 33 ــ حين عاد إلى المدينة وجدها محاصرة، ص 37 ــ هذا ما يرتاح له حاكم المدينة يريدوننا أن نحلم ولا نفكر، ص 116)

خاتمة

إن الفضاء الطاغي في (ظلال) هو فضاء المدينة، بكل ما تمثله المدينة عند القاص من دلالات اللاإنسانية وفقدان الألفة والأمان. وهو نفس الفضاء الذي نجده في مجاميع قصصية أخرى للخوري، ومن بينها مجموعة (الأيام والليالي). ويمكن القول بأن فن القصة لدى الخوري هو فن المدينة. فمن المدينة يبدأ الحكي، وفيها ينتهي. والمدينة عنده هي دائرة التحرك والتعبير (14).

ويمكننا في هذه الخلاصة تأكيد الهدف الذي انطلقنا منه كهدف للدراسة، وهو أن القاص المغربي يقف من المدينة موقف العداء. وقد استطاع الخوري في (ظلال) أن يغرز في ذهن المتلقي حيثيات عدائه ورفضه للا إنسانية المدينة من خلال أحداث وحالات مختارة عن توحش المدينة

وقذاراتها المادية والروحية، واغتراب أبطالها، وتصدع علاقاتهم الاجتماعية. ومثل هذا الموقف يُمثل بلا أدنى ريب ردة فعل القاص المغربي ضد رموز المدينة.

ولئن كنا في هذه الدراسة قد أخذنا كمجتمع للبحث، عملا إبداعيا من أعمال القاص إدريس الخوري لاستجلاء خصوصية النظرة إلى ظاهرة المدينة، فإن الأمر لا يقتصر عليه لوحده، بل يشاركه إياها قصاصون مغاربة آخرون، وبالأخص منهم : محمد زفزاف، وعبد الجبار السحيمي ومحمد الهرادي.

هوامـــش

1. إدريس الخوري، ظلال، قصص، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، دار نشر المغربية، 1985، 116 صفحة
2. د. سمير محمد حسن، تحليل المضمون، مركز بحوث الرأي العام، جامعة القاهرة، ص 107
3. د. محمد طلال، مقدمة في تحليل المضمون، مطبوع بالستانسيل، المعهد العالي للصحافة بالرباط، 1989، ص 7
4. المراجع السابق، ص 12
5. عبد الباسط عبد المعطي، التعليم وتزييف الوعي الاجتماعي : دراسة في استطلاع مضمون بعض المقررات الدراسية ـــ مجلة العلوم الاجتماعية، الكويت، عدد 4 سنة 1984، ص 65
6. دنكين ميشيل، معجم علم الاجتماع، ترجمة د. إحسان محمد الحسن، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980
7. أحمد المديني، في الأدب المغربي المعاصر، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985، ص 32
8. إدريس الناقوري، ضحك كالبكاء، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ص 1985، ص 55
9. إشارة إلى ذلك في قصة (الناس والبحر) ص 107 (ظلال).
10. عبد الباسط عبد المعطي، مرجع مذكور، ص 64.
11. أحمد يحيى، الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، مجلة عالم الفكر الكويتية، عدد 3 ـــ 1989، ص 72.
12. محمد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1988، ص 141.
13. محمد زفزاف، مقدمة لمجموعة (ظلال)، ص 5.
14. نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1984.

صُـوَرُ المُتَلَقِّي في القَصِيدَةِ العَرَبِيَّةِ المُعَاصِرَة

ــ القَصيدَةُ المَغربيَةُ نمُوذَجاً ــ

□ عبد اللطيف الباز ي

نهدف من هذه الدراسة، عبر مساءلتنا لدواوين شعرية مغربية، إلى أن نعيد رسم وتشكيل صورة القارىء أو المتلقي كما يتم استحضارها لحظة الكتابة، أي كما تحضر في نسيج النص الشعري نفسه. كما نطمح إلى أن تكون عملية المساءلة هاته بمثابة المدخل أو المرحلة االأولى لتحديد صور الملتقي في ديوان الشعر العربي المعاصر ككل. والملتقي الذي نتحدث عنه قد يكون هو القارىء الواقعي الذي يستهلك الانتاجات الشعرية، أو القارىء النموذجي الذي يحلم المبدع بمحاورته، أو المسرود له الذي هو مكون من ضمن مكونات النص الشعري.

ومن المعلوم أن الاهتمام الاستثنائي بالتلقي وآلياته، خلال العقدين الأخيرين من هذا القرن، كان ترجمة ومحاولة تجاوز لأزمة التواصل العميقة التي تعاني منها المجتمعات الغربية الاستهلاكية، محاولة تجاوز تهدف بالأساس إلى ترسيخ أعمق للقيم الفردانية التي يدعو إليها الفكر البورجوازي، وإلى الاقرار بلا نهائية القراءات أي بحق كل فرد في تبني القراءة التي تلائمه. وبالرغم من أن مجتمعاتنا العربية لها أساليبها وطرقها للحفاظ على حميمة التواصل ودفء الأخذ والعطاء الانسانيين، فإن سؤال التلقي يحتفظ، ومن منطلقات مغايرة لمنطلقات الفكر الغربي، بكامل مشروعيته، بل ويفرض نفسه علينا أمام مختلف أشكال الحصار التي يتعرض لها الفعل الثقافي الهادف والطليعي، وذلك في مقابل سهولة انتشار الانتاجات الثقافية والفنية المتخلفة والرديئة.

إن العمل الأدبي هو عمل يهدف من ورائه صاحبه إلى التواصل مع الآخرين، وهذا ما يفسر ظهور وازدهار نشاط النشر والتوزيع في عالمنا الحديث، كما أن الرغبة في التواصل نفسها هي التي

كانت تدفع بعض شعرائنا الجاهليين وغير الجاهليين إلى تكليف رواة معينين بحفظ وتعميم انتاجاتهم. وقد سجلت لنا المصنفات النقدية سجالات ونقاشات عديدة كانت تدور حول «حقوق القارىء» وكذا حول «سلطة» الناقد. ونلمس من خلال هذه النقاشات حضور «رأي عام» كان يمارس ضغوطه على الشعراء، ونلمس في نفس الآن طابع التوتر المميز للعلاقة التي كانت تربط بين النقاد والمبدعين. فهذا خلف الأحمر اشتهر بتشبيهه لنفسه بالصيرفي، وجعل مهمته هي تمييز أصيل الشعر من زائفه. وروي أن أحد الشعراء المغمورين قد قال له : «يا أبا محرز، إن يكن النابغة وامرؤ القيس وزهير قد ماتوا، فهذه أشعارهم مخلدة، فقس شعري إلى شعرهم، واحكم فيه بالحق، فغضب خلف، ثم أخذ صحفة مملوءة مرقا فرمى بها عليه» (1). أما الفرزدق فقد كان رده على جماعة من اللغويين عابوا عليه استعمالا لغويا ما : «علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا» (2). والأمثلة التي هي من هذا القبيل كثيرة ومتعددة، وهي متناثرة في مجموع تاريخنا الأدبي.

وفي الثقافة الغربية كذلك، تم الاهتمام منذ القدم بموقع المتلقي في عملية التواصل الأدبي. فأرسطو في كتابه «فن الشعر» أشار إلى وظيفة التطهير التي ينبغي أن تؤديها الماساة وذلك عبر إثارتها لانفعالات الخوف والشفقة، واهتم بتفاصيل آليات التلقي ووصل إلى خلاصات لا زالت تلهم قطاعا واسعا من النقاد والفنانين (3). أما برتولد بريخت، فقد ناهض نظرية التطهير الأرسطية، وأحدث «ثورة» فكرية بدعوته إلى ضرورة تغريب الحقائق والشخصيات من أجل تمثلها بشكل أفضل (4).

وقد يكون الشعر هو أكثر الأنواع الأدبية ارتباطا وإثارة لمسألة التواصل وفعاليته، ذلك أنه إذا كان النص الأدبي نصا متعددا بطبيعته، فإن النص الشعري هو نص إيحائي بامتياز، لذا كان من الطبيعي أن تختلف قراءاته وتحققاته من قارىء لآخر أو من فترة زمنية لأخرى. ذلك أن الجمهور الأدبي ــ وضمنه الجمهور الشعري ــ ليس جمهورا متجانسا، بل تتوزعه عدة انتماءات وولاءات، وهو بذلك يعيد إنتاج تناقضاته لحظة القراءة بما أن التجربة الجمالية والتجربة الاجتماعية تتداخلان. وقد جعل هـ. ر. ياوس H.R. Jauss من مفهوم «أفق الانتظار» L'horiszon d'attente «المفهوم المحوري» في نظريته المسماة جمالية التلقي. وحاول الباحث المذكور، عبر هذا المفهوم، أن يكشف عن العوامل والمؤثرات الرئيسية التي تجعل قارئا ما يتوقع عناصر وسمات محددة في نص آدبي محدد ويتوقع غيابها في نص آخر. لذا عرف ياوس أفق الانتظار بأنه : «نسق المراجع، المصوغ بموضوعية، والمتحدد بالنسبة إلى كل عمل [أدبي] بثلاثة عوامل رئيسية : التجربة القبلية التي اكتسبها الجمهور من جراء ما له من معرفة بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه [العمل]، شكل وموضوعات الأعمال السابقة المفترض [في هذا الجمهور] معرفتها، ثم المقابلة ما بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، وما بين العالم التخيلي والواقع اليومي» (5).

إلا أن هذا المفهوم تعرض لانتقادات عديدة أهمها أنه يسعى إلى عزل الظاهرة الأدبية عن سياقها التاريخي والاجتماعي مما دفع باحثة، هي ريتا شوبر Rita Schober إلى أن تقترح مفهوم «نمط القراءة «Mode de lecture» الذي اعتبرته تطويرا للمفهوم الأول : «إذ لا يتعلق الأمر بمقولة محض «أدبية» (أو أدبية داخلية) فالتجربة العملية في الحياة الاجتماعية بمشاكلها وباحتياجاتها وبمعاييرها وبقيمها وبتناقضاتها (وكذا بامكانياتها وضغوطها) تؤثر في تشكله إلى جانب التجربة الجمالية ووسائط التواصل الأدبي» (6). ثم إن العلاقة بين العمل الأدبي والقارىء هي علاقة صراعية،

علاقة مواجهة وحوار وتبادل تأثير. وهي تتحدد بما أسماه ياوس بالانزياح الجمالي الذي هو المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود قبلا، وبين العمل الجديد الذي يمكن أن يحدث تلقيه «تغير في الأفق» ذلك بمعاكسته لتجارب مألوفة أو بجعله تجارب أخرى معبر عنها لأول مرة ترقى إلى الوعي» (7). فإذا كان المبدع في بعض الحالات يمتثل لتوقعات وطلبات قرائه، فإن الانتاج الأدبي والشعري يستطيع بدوره في شروط محددة، وبشكل تدريجي، أن يخلق جمهوره وأن يوجهه وينمطه. وتلك عملية أساس في أي تطور أدبي. إذ أن مسألة التجاوب والانشداد إلى تيار فني أو شعري دون آخر ليست وليدة الصدفة، بل هي مسألة مكتسبة ومرتبطة أيما ارتباط بالتربية والتعلم. وفي هذا الصدد ينبغي التأكيد والتنبيه إلى الدور الحاسم الذي يلعبه جهازان محددان هما المدرسة والاعلام، المدرسة بما تكرسه من فهم للأدب والشعر، والاعلام بما يروج له من نماذج وأسماء. ويكفي أن نشير إلى أن مقرر السنة النهائية من البكالوريا المغربية لا يتضمن من النتاج الشعري المغربي الحديث سوى اسم الشاعر المغربي التقليدي محمد الحلوي الذي تم اختياره لتمثيل جميع الأجيال والمدارس الشعرية المغربية.

لقد ألح الشعراء والمهتمون بالشعر دوما على مسألة التواصل، فكثر الحديث طورا عن بلاغة الغموض، وطورا آخر عن سلطة الوضوح. وتم التطرق كذلك إلى مسألة الانشاد الشعري وتجاورها أو تناقضها مع مفهوم الكتابة الشعرية. وها هنا نفتح قوسا لنلاحظ أن الإنشاد أو الإلقاء الشعري يكاد أن يكون عرضا مسرحيا. فهما يشتركان في العديد من المكونات : حضور الجمهور، حركة الجسد، طريقة الالقاء، الاستعانة بالموسيقى (موسيقى صوت الشاعر أو الموسيقى المرافقة). كما أن العلاقة بين النص الشعري والإلقاء الشعري هي شبيهة بعلاقة النص المسرحي بالعرض المسرحي، وهذا ما يفسر أن القصيدة الواحدة لا يمكن أن تقرأ مرتين بالطريقة نفسها. ثم أن الإلقاء الشعري هو بمثابة قراءة مقترحة، وسلطة يمارسها الشاعر على المتلقين، وهو بذلك قد يكون عاملا إيجابيا يضيء بعض المناطق المعتمة في القصيدة، وقد يكون عاملا سلبيا فيحجب غنى القصيدة.

لننتقل الآن إلى إنجاز المهمة التي طرحناها على أنفسنا وهي تحديد صور المتلقي في شعرنا المغربي المعاصر. ولقد اخترنا كمجال لتحليلنا أربعة دواوين هي : «فراشات سوداء» لعبد الله زريقة (نشر توبقال، الدار البيضاء)، «لازال في القلب شيء يستحق الانتباه» لصلاح الوديع (نشر عيون المقالات، الدار البيضاء)، «ورقة البهاء» لمحمد بنيس (نشر توبقال، الدار البيضاء)، «سيرة المطر» لمحمد الأشعري (نشر النشر العربي الافريقي، الرباط). وهي دواوين صدرت كلها في بحر سنة واحدة (1988).

«فراشات سوداء» أو الكتابة بالصور :

يمكن القول بأن ديوان «فراشات سوداء» هو عبارة عن سلسلة من الصور المتجاورة، المرتبطة فيما بينها تارة، وغير المرتبطة تارة أخرى. وهي صور تتميز بغرابتها ولا منطقيتها. نقرأ في الديوان :

«وفزعت حين رأيت
رجلي فوق عقارب
وحين بلغت الماء

بحثت عن فم في الأرض
فلم أجد غير أرض
تشبه ظهر السلحفاة» (ص 22)
ونقرأ كذلك :

«سأعطي يدي لهذا الكلب
الآتي ليقطع منها بضعة أصابع» (ص 27)
«وصحت في نملة
لا تعودي إلى بيتك
فهناك سجان
يلعب بمفاتيحه في انتظارك» (ص 25)
ونلمس في هذا الصور اعتمادا كبيرا على أجواء الأحلام، وعلى أجواء الكوابيس تحديدا :
«ورأيت عيني تأكل عيني الأخرى بنهم
ويدي تنزع خطوط اليد عن باطنها
وسكينا يخرج من أذني
(وهربت)
وأسطر الدفتر تنطبق على كلماتي
وأصبعي يمتد لعين القفل فيعميها
وفأرا يخرج من فرج
وثعابين تتسلل من الأصابع
لعنقي» (ص 42)

وتذكرنا هذه الصور وهذه المواقف بأشعار السورياليين ولوحاتهم الزيتية، وببعض أفلام بونويل. فمن المعروف أن السورياليين قد ركزوا على الحلم، وحاولوا محو الحدود بينه وبين الواقع. وكانت محاولتهم تلك بمثابة تمرد على المواضعات الاجتماعية السائدة في أوروبا ما بين الحربين، وخرق للأعراف الفنية المتوارثة. ومن هنا كان احتفالهم بالخيال وبالعري الجسدي ذلك أن قيمهم — وهي دوما قيم مؤقتة — كانت هي البحث عن الايروس (الرغبة) والبحث عن الحرية، والبحث عن الشعر (بمعناه الواسع) وبموازاة هذا البحث المتعدد، كان لديهم اقتناع بضرورة ترك الفكر يعبر عن نفسه ويترك آثاره على الصفحة البيضاء، فكانت دعوتهم إلى فن آلي تتحكم فيه «الصدفة الموضوعية». وكشكل من أشكال الاحتجاج كانت سخرية سوداء تسم الانتاجات الفنية السوريالية وتوجه سهام عنفها إلى القراء (8). واعتمادا على هذه المعطيات نستطيع القول، دون تلعثم، بأن بديوان «فراشات سوداء» مسحة سوريالية واضحة عمقت بعض المؤشرات التي تضمنها ديوان «تفاحة المثلث» (9) لنفس الشاعر.

ما الذي تنتظره قصائد «فراشات سوداء» من متلقيها ؟ إنها تنتظر منه أن يتمثل صورها، أن يعيد تركيبها وأن يربط فيما بينها في عملية تأويل. إلا أننا كقراء نجد أنفسنا أمام مفارقة واضحة تتمثل

في أن كتابة عبد الله زريقة تجمع ما بين حسية الصور وسهولة إدراكها، وما بين صعوبة أو نخبوية إعطاء تأويل لها. وهذه المسألة تبدو بارزة في هذا المثال :

«ورأيت الأسماك طائرة في الهواء والثعابين تتلوى فوق الفوق وثعبانا
يضاجع سمكة وفيلا يضاجع صخرة وتحسست جسمي حتى لا أكون في
غير جسمي جسمي وفي جسمي غير جسمي» (51)

وإذا كانت اللغة ــ كما يقال ــ هي وسيلة المواجهة بين الأفراد، فإن عبد الله زريقة يستعملها بالفعل لهذا الغرض، فيخلق علاقة عنف وقوة مع قرائه إلى درجة أن بعض المقاطع تأخذ بخناق القارىء وتعنفه وتجعله يحس بالاختناق :

«أترك
عينيك
تسيلان
في الأرض
سر
واتركني» (ص 38)

ونتساءل الآن : هل نستطيع أن نكرر قراءة «فراشات سوداء» مرات عديدة ؟ وبصيغة أخرى : هل يمكن أن تتعدد وتختلف تحققات هذا الديوان ؟ (10). نرجح أن تكون الاجابة بالنفي، ذلك أن قصائد هذا الديوان هي من النوع الذي تنفذ متعته بسرعة لأنها نصوص تهديمية دون أن تكون تأسيسية، نصوص تخرق بقوة أفق انتظار القارىء وتدير الظهر لموروثنا الشعري. وهي تنتمي إلى مجال اللعب، اللعب بالصور والكلمات، إلا أن لعبها من النوع المجاني، ويفقد اللغة الشعرية أهم مكوناتها ونقصد الانزياح، فالانزياح بما هو اختراق لمعيار هو النثر العلمي البارد، ومناهضة للغة اليومية المألوفة، (11) ينعدم في العديد من المقاطع كما في هذا المقطع :

«وسمعت اليد تسأل
لم هذه الأظافر ؟
وسمعت الفم يسأل
لم هذه الأنياب ؟
وسمعت الرأس يسأل
لم هذا الشعر ؟» (44)

وهو ــ أي الانزياح ــ لا يتحقق، عندما يتحقق، إلا بجعل بعض الأشياء المتباعدة دلاليا متجاورة تركيبيا كما في هذا المثال :

«وستطارد هذه الذبابة كل كلمة مغلقة. وكل نقطة أسنانها قرب عيني.
وسيمشي الذباب كثيرا في جنازة الكلمات» (ص 19)

لذا فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نتساءل تساؤلا ثانيا وأكثر قسوة ونصيغه كالتالي : ما الذي يجعلنا نتلقى قصائد هذا الديوان كنصوص شعرية ؟

ومن الضروري أن نشير إلى التجربة التي كان عبد الله زريقة أحد طرفيها والرسام صلادي طرفها الثاني والمتمثلة في تجاور قصائد ديوان «تفاحة المثلث» المذكور سابقا، مع رسوم لصلادي تجسد هذه القصائد. وقد تكون هذه التجربة قد تركت بصماتها على المشاريع اللاحقة لدى عبد الله زريقة، كما تبرز تأثر هذا الشاعر بتراث السورياليين الذين أثر عنهم مزجهم بين الرسم والكلمة، وما بين اللوحة والقصيدة. ويبقى أن موضوع السوريالية «العربية» لم نعمل إلا على ملامسته، وهو موضوع خصب ولا شك، خاصة إذا علمنا أن حالة عبد الله زريقة ليست حالة «شاذة» بل تجد من يساندها سواء لدى الشعراء الرواد مثل أدونيس في بعض أشعاره، أو لدى بعض الشعراء الشباب مثل الشاعر العماني سيف الرحبي خاصة في ديوانه «رأس المسافر» (12).

«لازال في القلب شيء يستحق الانتباه» أو التحريض شعرا :

منذ القراءة الأولى لديوان «لازال في القلب شيء يستحق الانتباه» يتضح أن صلاح الوديع يريد لشعره أن يقوم بوظيفة محددة هي وظيفة التأريخ للمآسي اليومية مع ما يعنيه ذلك من تحريض ووضع اليد على الجراح التي لم تلتئم بعد. وهذا ما يجعل البناء الشعري لدى هذا الشاعر يتكيء ضرورة على مرجع خارجي. هذا المرجع بالنسبة للقصيدة الأولى في الديوان «ستقتلني جراحاتي» هو حادثتي سميرة المغربية وعزيز المغربي حيث نقرأ في النص الموازي للقصيدة المذكورة : «سميرة م. وعزيز م. غانية وعامل مهاجر. لم يتقابلا أبدا. لم يجمعهما إلا موت متغرب ودم مغربي. سميرة سقطت عارية من شرفة في القاهرة وماتت. وعزيز سقط على الاسفلت في فرنسا برصاصة في القفص الصدري ومات» (ص 6) وبهذه الطريقة لا يترك الشاعر للقصيدة إمكانية أن تقدم نفسها بنفسها، بل إنه يأخذ بيد القارىء ويكشف له أبعادها ومضمرها. بالاضافة إلى أن صور القصيدة هي صور سهلة الادراك ولغتها لا اختلاف حول دلالاتها :

«سميرة ودعت بلدا وودعها
وقصت من ضفيرتها
وباعت بعض عفتها
مقابل ليلة للنفط والنبيذ
لم يبق في بلد العروبة سيد إلا ووشحها
على الردفين والجيد» (ص 9)

وصلاح الوديع يخاطب قراءه، ويتعمد طرح الأسئلة المربكة والقاسية، وطالبا منهم ضمنيا أن يتخذوا موقفا من الوقائع المروي عنها :

«أأرتج غيضا من شعرك المهمل
ومن ردفيك عارية ؟» (ص 10)
«أجيبيني من الزاني ؟
ودليني على الجاني ؟» (ص 12)

والشاعر، لكي يحرض، يركز في شعره على التفاصيل التي تمس كرامة القارىء المغربي أو العربي : صبي يعاني من الجوع، فتاة تنتهك عفتها، مهاجر شاب يقتل دون أن يجد من يأخذ بثأره.

وهذه التفاصيل والوقائع تضاء إضاءة جديدة تزيل عنها مألوفيتها وتبرز للعيان بشاعتها. وهذه المهمة هي مهمة أساسية في ديوان «لا زال في القلب شيء يستحق الانتباه» ويتم التقيد بها ولو تطلب الأمر التضحية ببعض مقومات الشعر، كما في هذا المقطع :

«بلدي ويسبيني
بلدي وينساني
بلدي ويمنحني إلى القواد والفساق والمخصي والعاني» (ص 13)

وتقترب قصيدة «ستقتلني جراحاتي» من نوع أدبي آخر هو النوع الروائي، فهي تتضمن مقدمة وعرضا لقصة سميرة وعزيز المغربيين، وتنتهي بما يشبه الخلاصة. وبالاضافة إلى ذلك فهي تتوفر على شخصيات وعلى تحديد للزمان والمكان.

ونظرا لرغبته الأكيدة في إقامة حوار حسي مع القراء، فإن صلاح الوديع يعمد إلى طرح الأسئلة وإعادة طرحها حتى يشعر القارىء بأنه طرف معني بما يجري. وكمثال على ذلك نثبت هذه التساؤلات :

«فهل رأيتم من هوى
شجرا يمزق قلبه ؟» (ص 45)
«أخرافة كل المواعيد القديمة ــ يارفيقي
أخرافة ما كنت قلت... وما حكيت ؟» (ص 45)
«لم نلبس الموتى ملابسنا
العتيقة
كي نغطي عرينا الفاضح ؟ (57)

ومجموع التقنيات المستعملة في هذا الديوان مرتبطة بتصور معين للشعر ووظيفته، تصور ينتظر من الكلمة أن يكون لها فعلها ودورها المحسوسين، وقد عبر صلاح الوديع عن ذلك فقال :

«اعذريني فالشعر في هذا القرن ــ البركان
ليس بساطا سحريا يركبه التائه في مملكة الغربة
أو عبدا يستجدي الحظوة عند بلاطات الأعيان
بل قلبا ينبض بالحب والأمل
يخفف آلام الأيام الصعبة» (ص 32)

فالشاعر يكشف لنا عن وعيه وتمثله لامكانيات القصيدة وحدودها. وهذا الكشف هو بمثابة تعاقد مع القراء حول الطريقة التي ينبغي أن يقرأ بها شعره. ونتيجة لهذا التصور المعلن عنه نجد أن قصائد صلاح الوديع هي قصائد تتميز بغنائيتها، كما أنها تتخذ من الوطن وأحزانه وآماله قبلتها ومركز اهتمامها، مما جعل هذه القصائد تنتمي إلى ما يمكن تسميته بالشعر ذي الأطروحة (3)، الشعر المنطلق والمدافع عن رؤية فكرية ذات موقف منحاز فيما يتعلق بالصراعات التي تعمل داخل أحشاء المجتمع. وشعر مثل هذا يطمح لأن يكون مقدمة للفعل التغييري، أو على الأقل وسيلة للتنوير. لذا فإن قصائد ديوان «لا زال في القلب شيء يستحق الانتباه»، وبالرغم من أن حزنا نبيلا ودفينا يتخللها،

فإنها تصر على أن تأمر قراءها بالفرح وتذكرهم بضرورة المقاومة، وهو الشيء الذي نلمسه منذ العنوان، عنوان الديوان كما نلمسه مثلا في قصيدة «شجرة العناد» التي يعلن الشاعر في بدايتها :

«هي ذي بلادي.. لا تمت إلى بلادي بالصلة
هي ذي بلادي.. وضيعت الجهات البوصلة» (ص 40)

إلا أن منطق القصيدة يجعل الشاعر يتراجع عن قسوته، ليصرخ في الملأ :

«شجر تأصل في العناد
هو موطني هذا الجموح المستمد
من السواعد والأيادي
هي لي أنا
هذي بلادي» (ص 50)

وإذا ما بحثنا لصلاح الوديع عن نسب رمزي، أي عن تجارب شعرية يحاورها ويضيف إليها أو يعد لها، فإن هذا النسب قد يتجسد في بعض قصائد بدر الشاكر السياب وخاصة قصيدتيه المشهورتين : «المومس العمياء» و«حفار القبور»، أو في القصائد الأولى لعبد الوهاب البياتي. ولكنه ـــ أي النسب ـــ يتجسد بصورة أعمق في النتاج الشعري لشاعر مغربي آخر هو عبد اللطيف اللعبي. فهنالك عدة قواسم مشتركة تجمع ما بين أشعار صلاح الوديع وأشعار عبد اللطيف اللعبي قد يكون أهمها تقارب التصور الموجه للعملية الابداعية لدى كليهما. فاللعبي هو الآخر يفترض أن الشعر هو سلاح، سلاح للفضح والتعرية، وأداة للتوجيه وتملك الحقائق. وهو لا يخفي هذا التصور بل يثبته في أشعاره وفي المقدمات التي يضعها لدواوينه. ففي المقدمة التي تضيء عمله الشعري «قصة مغربية» (14) ينبه اللعبي قراءه إلى : «إن المقصود من هذا التقديم ليس هو الادلاء «ببيان أدبي» حول نوعية الواقعية التي أنهجها، بقدر ما هو التأكيد على مسؤولية الكتابة وحاجتنا إلى أدب لا يبتعد عنها بدعوى الخصوصية واستقلالية المجالات» (15). ويضيف اللعبي : «أما عن الحدث الذي تتناوله «قصة مغربية» فلن أتوقف عنده. يكفي أن أقول أنه يشكل حلقة من تاريخ فجيعة ومقاومة شعبنا» (16). وفي ديوان «قصائد تحت الكمامة» يعرف هذا الشاعر القصيدة كما يتصورها، فيقول :

«قصيدة
بالحرف الصغير :
تغني صيحات الفرح
الاتعاب والآمال
لدك جدران المنافي
أغنيات
حول نار السمر الأخوية
وعندما تكون الحرية في خطر
كلمة تنطلق
في نفس اتجاه الرصاصة

وبحرف التاج :
الوثبة الانسانية
بكل زخمها» (17)

وإذا ما اكتفينا باستعراض عناوين بعض قصائد اللعبي (سنة سعيدة أيها الرفاق، كلنا لاجئون فلسطينيون، عمر بنجلون صديق الشعب، ثورات، زنزانة سجين، الفسحة، إضراب عن الطعام...) (18) فإننا نلمس أن هذا الشاعر قد تبنى التصور المذكور وعمل على تصريفه شعريا.

وينبغي أن نسجل ملاحظة هامة (19) فيما يخص العلاقة ما بين عبد اللطيف اللعبي وصلاح الوديع، ذلك أنه من المتداول في مجال الأبحاث النقدية أن الشعر المغربي المعاصر لا ذاكرة له، وأن نماذجه وتياراته تتكىء على تجارب مشرقية تبدو ــ في نظره ــ مكتملة. أما الحوار والتفاعل في إطار الشعر المغربي المعاصر نفسه يكاد يكون منعدما. وشعر صلاح الوديع يمثل على مايبدو حالة استثناء إذ أنه تمرد على هذه القاعدة واستلهم أشعار مبدع مغربي يكاد من جيله. إلا أن المقارنة بين الشاعرين ليست دائما في صالح صلاح الوديع. ففي مقابل شعر عبد اللطيف اللعبي الذي يستفز قراءه ويحثهم على مراجعة مسلماتهم الفكرية والفنية، نجد أن شعر صلاح الوديع، من خلال ديوانه الأخير، هو شعر مغلق ويدعو إلى تلق سهل بما أنه غير إشكالي، كما أنه يخلو من الفجوات التي من المفترض أن يملأها القارىء ليساهم بدوره في عملية إنتاج المعنى.

«ورقة البهاء» أو الكتابة كأفق :

نبتديء بالتأكيد على أن ديوان أو قصيدة «ورقة البهاء» تناهض القراءة المسترخية أو المسترسلة، فهي ــ أي القصيدة ــ تتطلب درجة معينة من التركيز، كما أنها تدعو إلى استحضار إجباري لركام معرفي لا يستهان به. إن قصيدة «ورقة البهاء» هي قصيدة متعددة، تتوزعها لحظات مباينة، وتتحكم فيها قصدية اللعب، اللعب باللغة، ومتعة الخلق، خلق عالم مواز للعالم الخارجي، عالم لا يحيل إلا إلى نفسه :

«لي عرس يتبعني مجدا لرذاذ
ضاع معي بجنان العدوة كان
معي يسهر خلف الشباك إذا
ارتطمت أضواؤك بالاقصى من
منحدرات جهات تسكن فاتحتي» (ص 6)

وإذا كانت فاس كمجال للحركة وكموضوع للتأمل هي ما يعطي للقصيدة لحمتها، فإن المدينة تظل مع ذلك مجرد تعلة يتوسل بها محمد بنيس للوصول إلى ماهو أبعد. ويظل القاريء ملزما بالبحث عن العلاقات الخفية التي تربط بين مكونات القصيدة. وإن لم يعثر على هذه العلاقات فإنه سيعمد إلى خلقها لتصبح القراءة بدورها إبداعا.

ويلعب المستوى البصري دورا أساسيا في تلقي قصيدة «ورقة البهاء»، إذ نعاين كيف يصبح فضاء الصفحة مساحة لعب وتوتر ما بين اللونين الأبيض والأسود، وما بين دلالات الأشكال الهندسية والتشكيلية التي تأخذها المقاطع والفقرات، كما هو واضح في هذا المثال (الديوان، ص 50) :

أنا المُصْغِي لفُسُوقِ الخَالِصِ مِنْ شهَوَاتٍ
هُنَّ لِيَ التَّرْتِيلُ دَمِي يحْفِظُ هذَا الذُّكْرَ
النَّارِيَّ لِدَوْرَتِه يُلْقِي بِيَ أحْيَاناً
يَتوسَّدُنِي الإِنْشَادُ المُشْبَعُ بِالنَّارَنْج
جَناحٌ مُنْعَتِقٌ فِي تجْوِيفِ
الرِّئتيْنِ أَقَمِّطُ
أعْضَائِي
بِارْتِجَافَاتِ

السُّفَهَاء فَلَاسِفَةً
شُعَرَاءَ زَنَادِقَةً
مُتَصوِّفَةً
رَمَّالِينَ

سَلَاجِقَةً
مَجْنُونِينَ عُرَاةً
غَنَّيْنَا
لَكُمُ
اللَّيْلَةَ
آمِينْ

والقارىء بالطبع سيعمل على فك رموز اللغة التشكيلية لمعرفة ما إذا كانت تحمل نفس دلالات اللغة الشعرية. كما نجد في القصيدة مقاطع متوازية يحار القارىء في طريقة التعامل معها : هل ينبغي قراءتها قراءة عمودية أم قراءة أفقية ؟ ويتساءل عن طبيعة العلاقة التي تربط بين هذه المقاطع : هل تضيء بعضها البعض أم تتجاور فحسب ؟ ونثبت فيما يلي نموذجا لهذه التقنية المعتمدة من طرف الشاعر (الديوان ص 49) :

احْتضِنُوا أثَرَ الدِّمَنِ

المملُوكَةِ للأشْعَارِ

فَهَلْ يُمْكِنُ أنْ تَتَجَزَّأَ هَذي اللّيلةَ	غَزالتُكَ الصّحراءُ هُنَا
مفْتُوناً بَيْنَ القمرِ البَحْرِيِّ تُرَاوِدُكِ	تَنْشَأُ فَاسُ بَرَابِرَةً
الأعراسُ وآخِرةُ الأَحجارِ عَلَى	يَهَبُونَ الوَافِدَ سِلْهَاماً
طلَلٍ مِنْ مأرِبَ فِيكَ طفُولَةُ	يَفْتتِحُ الآفاقَ حُروفاً
مَنْ ينْسَاقُ مَعَ السُّحُبِ الخضراءِ	لَيِّنَةً تَتَجَامَحُ جُدْرَاناً
قليلًا ثُمَّ فَوانِيسُ العَرَبَاتِ التي	تَتَعَرَّشُ زيتُوناً يتفجَّرُ
أخذتُهُ إلى صرخَاتِ دمٍ يتصدَّعُ	في صحن التَّاريخِ مدارجَ

بيـــــن يَديْكَ الصِّلصَالُ الطَّـــــيِّبُ
ماءٌ مُنطفـــىءٌ يتذكـــر فاتِحــةَ الطُّوفَـــانِ
تَواشيـــحٌ تَتَـرسَّمُ محلُـــولَ الصَّخـــرِ
اليَمَنِـــــيِّ مَراكِبُ أعنَـــاب أنَّـــــي
اتَّجــهتْ تمنـــحُ لِلَّحظـــةِ جمرتَهَـــا
تَتنــفَّسُ طالحـــاً مُغـــتسِلًا بِنُهـــوضِ
الضَّوءِ هُنَـــالِكَ يجـــــري أوَّلَ مَا
يجــرِي فوق الرَّمــلِ السَّبَئِـــيِّ إلـــي
أسوارِكِ فَاسُ السيـــــدةُ المَغْمـــــورَةَ

تستغفِــلُ نجمــةَ خُطْوَتِهـــا
مَنْ هَجَّـــــــجَ جِذْرَكَ يَا
جَدِّي مَن ثَبَّتَ فِيكَ
هُبـوبَ كَآبــتِكَ الأيّـــامَ
علـــي كَتِفــيْكَ عصافيـــرَ
مُهدَّدةً
علِّمْنِي
ريــــحَ المذبُوحِيـــــنَ
صهاريـــجَ لقبـــابٍ أقفـــالٌ

أما لماذا الاعتماد على هذه التقنية، فذلك لأن الشك والحيرة هي الحالة المثلى التي يريد الشاعر الحداثي ان تتملك قارئه. وتتكرر في «ورقة البهاء» الاشارة إلى فاس وصنعاء وبعض المعالم العمرانية والشخصيات التاريخية، وذلك حتى لا تنتفي العلائق مع المرجع الخارجي (واقعا وتاريخا). بل ونجد كذلك اهتماما بتفاصيل الحياة اليومية :

«(...) كل شيء يسير بإدارة الحيسوب في
الأسواق تباع القطع للسياح بالأثمان الملائمة عشر
دراهم للمزلاج عشرون درهما للمنحوتات الخشبية
ما يقارب ثمن أكلات خفيفة لا بأس هذا ضروري
لتوفير العملات ضروري لتتذكر المدينة تاريخها» (ص 28)

ونصادف في القصيدة استعارة لتقنيات الحكاية :

«كان حتى كان
كان في يوم أجهله في سنة يختلفون حولها لا
تحزن لكن الطقس بالتأكيد كان مشمسا يتوزع
السراب على المناطق البعيدة والأمواج الأطلسية
محافظة على توازنها حفروا السفح وجدوا فأس
أحد تركها مستغيثا قيل بنوا ثم دفع مطر مطرا» (ص 27)

فتترابط سيرة مدينة فاس بما يمكن أن يكون السيرة الذاتية للشاعر :

«كان حتى كان
ثم استيقظت عيني على حرارة الجير الأبيض في
البيت الذي رقمه 5 فرقمه 6 فرقمه 103 على
أبواب لها مشاهد نقش بمراتب أعماقي للشمس
كنت ألهو بحفر فرصة تساقطها شيئا فشيئا» (ص 42)

وقد يكون الهاجس المهيمن على «ورقة البهاء» هو هاجس تشغيل المتلقي وجعله يختبر قدراته ويكتشفها كما نلمس ذلك بوضوح في هذا المقطع الذي يسمي الشاعر فيه مجموعة من الحروف وعلينا كقراء أن نتبين دلالة هذه العملية :

«لم يقصد فاس
ولم يقطف جرحا من نهر طفولته
هذا الولع الفضي بسر الباء
يعطيه فراشات
تتحدر من ألف
منشق
عصفور قزحي لا
يهجم
إلا في مسرح غبطته
شعلا
تتآزر فيها الفاء» (ص 13)

والملاحظ أن تجربة محمد بنيس تتميز بطابعها الذهني وبتجريبيتها، وبالحضور المكثف للوعي النقدي والتنظيري الذي يطمح ويعلن طموحه للانتقال بالقصيدة من طور الشفوية والانشاد إلى طور الكتابة والقراءة. وفي هذا الاطار يمكن مراجعة «بيان الكتابة» المنشور بالعدد 19 من مجلة الثقافة الجديدة (المغربية). ففي هذا البيان يشير محمد بنيس إلى «أن مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر كرؤية للعالم لها بنية السقوط والانتظار. هذا الشعر هو الذي يواجه هنا، كرؤية برهن التاريخ على تخاذ لها وتجاوزها» (20). والكتابة المحلوم بها تنبني على قواعد أربع هي : «مغامرة، نقد، تجربة، وممارسة، تحرر» (21)، وهي مرتبطة بتجربة القراءة «لذا يسعى هذا البيان لمنح القارىء بعض شرائط الدخول في لعبة قراءة ــ إعادة كتابة النص، حتى يكشف عن فاعليته أثناء مغامرة التفكيك ــ التركيب، يسافر ويأخذ دوره في التحرر الجماعي» (ص 22).

والتفكير النقدي لدى محمد بنيس يمتاز بتواصله وبتطويره لا طروحاته. لذا فإن مفهوم الكتابة نفسه هو محور إحدى النصوص النقدية الأخيرة التي نشرها هذا الشاعر. وفي هذا النص الموسوم بـ «كتابة المحو» نقرأ ما يلي : «هي كتابة تتسمى بالمحو، محو كل ما يمكن أن تؤول به إلى نهاية معلومة عند الكتابة أو القراءة، تنصت للغياب الذي يدهم الجسد، ولا أثر غير دم يتيم يفتقد الأصل ويهتدي بالانشقاق. من خلل ذلك تكون ممجدة للفراغ، للحلزون، لانفتاح الدائرة، وتكون هذيانا ينكتب بالايقاع الشخصي» (23). واصطلاحات «المحو» و«اليتم» و«الهذيان» نصادفها مجتمعة في هذا المقطع من «ورقة البهاء» :

«وأنا الذي سافرت في ليل
القصيدة
وابتهاج المحو
أدعو الخطو لمجد هاوية
لها الهذيان
والهذيان

فليس لغير هذا اليتم
تنشأ» (ص 15)

وهذه الهجرة للاصطلاحات من النصوص النقدية إلى النصوص الشعرية قد تعني ضمن ما تعنيه ترابط الشقين الابداعي والتنظيري في تجربة محمد بنيس، كما تعني إمكانية تصنيف هذا الشاعر ضمن الشعراء ــ النقاد.
والتأمل في أعمال محمد بنيس يحيلنا مباشرة إلى أعمال شاعر مشرقي من الرواد هو علي أحمد سعيد (أدونيس). نقاط الالتقاء بين الشاعرين هي أكثر من أن تحصى وقد يكون أهمها :

ــ الاهتمام والدعوة إلى الحداثة في بعديها الفكري والشعري.
ــ تبني مفهوم الكتابة كمفهوم نقيض للشفوية والانشاد.
ــ المزاوجة ما بين كتابة الشعر وكتابة النصوص التنظيرية.

وقد تسعفنا المقارنة ما بين قصيدة «ورقة البهاء» وقصيدة «مراكش/فاس، والفضاء ينسج التآويل» (14) في إضاءة التقارب القائم ما بين الممارسة الشعرية لدى كل من أدونيس ومحمد بنيس. وهكذا نلاحظ بأن القصيدة الثانية تلتقي مع الأولى في تحويلها لفاس ــ ضمن فضاءات أخرى ــ إلى موضوع شعري :

«فاس/
هو ذا التاريخ ينز من الجدران، يطلع من النوافذ.
يمسكنا بأيدينا ويسير أمامنا،
تقدموا في هذه الزنقة، أبواب تطبق على السر
الذي يمكن أن يسمى الجهر ــ وذلك المحو
يرشدكم. الخطوة تسترشد بالخطوة، لكن القدم
تمحو القدم. (...) (25).

ونعثر في هذا الاستشهاد على اصطلاح «المحو» الذي سبق أن رصدنا استعماله لدى محمد بنيس. ونلاحظ في قصيدة أدونيس هي الأخرى تجاور لغتين متباينتين : لغة شعرية تتميز بتجريديتها، ولغة أخرى تنصت إلى ما يتم تداوله في الشارع، كما يوضح ذلك هذا النموذج :

«ــ بالك ! Attention !
إنه الحمار السيد، يتدثر بكآبة الطفولة
ويعبر مثقلا بأنواع الملائكة
من الخضار والفواكه والبقول.
ما أجمل صبرك، أيتها الأميرة الأثان !» (26).

وهنالك نقطة التقاء هامة ما بين القصيدتين تتمثل في الاهتمام بالمستوى البصري ــ التشكيلي وبدلالاته. والتوزيع الذي اختاره أدونيس لهذا المقطع يدل دلالة واضحة على مثل هذا الاهتمام :

«جامع
سلطان ديوان
مرآة/صورة
هيروغليفية مماثلة
مراكش دمشق القاهرة
بغداد القدس فاس
والحياة النوم
والموت اليقظة» (27)

وبقي أن نقول، كخلاصة، بأن قصيدة «ورقة البهاء» تنتمي إلى صنف الكتابة النرجسية، كتابة تحتفل بذاتها في حضرة الشكل، والقارىء مطالب بأن يتخطى المراتب مرتبة، مرتبة، حتى يصبح مريدا من مريديها.

«سيرة المطر» أو غنائية تملك الماضي :

هل ينبغي أن نعامل ديوان «سيرة المطر» على أساس أنه سيرة ذاتية للشاعر محمد الأشعري ؟ هل يكفي حضور اصطلاح «سيرة» في العنوان لتبرير مثل هذا التعامل ؟ لنتقدم قليلا.
إن مسألة السيرة الذاتية لها ارتباط وثيق بموضوع هذه الدراسة الذي هو التلقي، إذ أنها ــ أي السيرة ــ نوع تعاقدي بامتياز لأن ميثاق شرف يربط بين الكاتب والقارىء يصدق بمقتضاه هذا الأخير ما يصرح به الأول. وسنستبق التحليل لنقول بأن ديوان «سيرة المطر» ليس سيرة ذاتية بالمعنى المتعارف عليه، بل هو يكتفي بمحاورة هذا النوع الأدبي،ويجعل القارىء يحس بهذا الحوار. فمنذ القصيدة الأولى نجد أنفسنا أمام شخصية تتحدث عن وقائع ماضية، بضمير المتكلم (المفرد أو الجماعي) الذي هو الضمير التقليدي للسيرة الذاتية. ونجد أنفسنا أمام من يعمد إلى مكاشفتنا وإشراكنا فيما احتفظت به ذاكرته من صور :

«ثم نرجع للبدء يوما بيوم
يوم رأينا تقوس أبوابنا القروية
وامتداد الحقول ورقص الشجر
يوم رأينا النساء بأثدائهن الطليقة
يسعين خلف شظايا السنابل
ويؤبن كسرب الخطاطيف» (ص 11)

إلا أن هذه المكاشفة ليست كافية للقول بأننا بازاء سيرة ذاتية، وذلك لغياب ما يسميه الباحث فيليب لوجون PH. Le jeune ميثاق السيرة الذاتية (28) pacte autobiographique الذي هو الاقرار داخل النص الأدبي نفسه على توحد الشخصية الرئيسية والمؤلف. وهذا الاقرار ــ حسب نفس الباحث ــ هو الشرط الأساسي لمعاملة عمل أدبي على أساس أنه سيرة ذاتية. ومع ذلك فإن محمد الأشعري يتعمد أن يوحي لنا ــ لقرائه ــ بأنه يحكي لحظات من حياته، وأنه يستعين بذاكرته لتأثيث

العالم الشعري الذي يمثله ديوان «سيرة المطر». ففي القصيدة التي أعطت للديوان عنوانه، نلاحظ تركيزا على التفاصيل الصغيرة وعلى اختلاجات النفس في إطار ما يمكن تسميته بسيرة الصبا :

«في الفناء المكسر بالفرن والخوخة اليابسة
كنت مرتعشا أتودد للأم
حتى تؤجل يقظة هذا الصباح
بينما انصرفت لفطائرها عابسة
حتى إذا صرت بين العجين وبين يديها المشققتين
اجلستني على حجر... ثم غابت
فعدت إلى جسدي قانطا» (ص 15).

ويتعرض الشاعر بعد ذلك لعلاقته بالطبيعة، ولعلاقته بالمرأة، المرأة الحلم والرغبة. في حين تمثل قصيدة «غرفة الطلبة» فصل الشباب. وفيها نلمس الاعتماد، مرة أخرى، على التفاصيل لإيهام القارىء بواقعية الوقائع المروية، ونعاين حضور ميثاق مرجعي متمثل في الاشارة لبعض شوارع مدينة الرباط (زنقة الغرب، المحيط، ساحة العلويين) ولأسماء بعض الشخصيات (لينين، مدام اسكوبار، غيفارا). أما في قصيدة «العلاقة» فنجد استحضارا لبعض الشعارات التي كانت تتردد في المظاهرات الاحتجاجية. ونجد في القصيدة الأخيرة «حالات» إشارة إلى ضريح ما قد يكون هو ضريح المولى ادريس زرهون، مسقط رأس المواطن محمد الأشعري. لذا، واستنادا على ما سبق، يمكن اعتبار «سيرة المطر» من ضمن النصوص التي يطلق عليها ف. لوجون نعت الاتوبيوغرافية، أي تل النصوص «التي تجعل القارىء يمتلك أسبابا لكي يشك، انطلاقا من نقاط الالتقاء التي يظن أنه حزرها، بأن هنالك توحدا بين المؤلف والشخصية الرئيسية، بينما المؤلف اختار أن ينفي هذا التوحد، أو على الأقل لم يعمل على نفيه» (29).

والسيرة الذاتية كنوع أدبي محاور (بفتح الواو)، هي التي، على ما يبدو، قد استدرجت الشاعر لأثبات بعض المقاطع النثرية في قصائده، وهي التي جعلت بعض المقاطع سهل تحويلها إلى مقاطع نثرية كما في هذا المثال :

«كان الصباح طريا
وحفيف الصنوبر مستيقظا
والديوك النشيطة تستقبل المطر المتردد
مفعمة بالأهازيج.» (ص 15)

ونستطيع القول بأن ديوان «سيرة المطر» قد كتب تحت شعار «الاستعادة»، استعادة الوقائع واستعادة الذاكرة والتفاصيل. لذا ليس من المستغرب أن يتكرر فعل «استعاد» في أغلب قصائد الديوان :

«نفس هذا المدى استعيد تضاريسه» (ص 26)
«لو يعود الفتى للزمن المشقق» (ص 48)
«وتظل تقاوم خوفك من لحظة لم تخنها
ولا تستطيع استعادة مهجتها الآبقة» (ص 19)

وتتخذ الاستعادة في الديوان طابع التحدي ضد فعل الزمن الذي يحول كل شيء إلى رتابة :

في اختمار المسافات ضيعت وجهي
كلما ابتعدت قدماي عميقا
مددت أصابع خائفة لملامحه
واستعدت الحكاية.
لماذا تصير الحكاية عادية ؟» (ص 24)

وعلاقة التحدي هاته تطال أيضا علاقة الشاعر بشعره :

«لنقل أن ضائقة الكلمات تحيل إلى جزر هاربة
وأن المفازات نعبرها خانقين
فرادى نحب
فرادى نموت
فرادى نقاتل يبس قصائدنا
ونطارد أنهارها الضائعة» (ص 29)

وللتحكم في مسار الزمن، ولو بشكل رمزي، يستعمل الأشعري أفعال الحاضر (المضارع) في روايته للوقائع، ليلتذ بوهم تملكها من جديد :

«وإذ تفتح، الأرض أجفانها لبريق الجداول
أخرج مفتتنا ببياض الأشعة
وأترك للطين مشيتي الخائفة» (ص 20)

وقد يوقف الشاعر شريط ذكرياته ليتملى في لحظة متميزة :

«أتوقف عند اختفاء الظلال الثقيلة
الجدار الذي احتبس الظل
أشرع جبهته للظهيرة
وشظايا الجذوع الدقيقة للتبن
أصبحت الآن ريشا من اللؤلؤ المتوهج» (ص 17)

والشاعر في كل هذا لا ينسى قراءه، بل إنه يوجه الخطاب من حين لآخر، ويخلق حوارات في بعض القصائد (كقصيدة «العلاقة») تجعلهم يحسون بأنهم طرف فيها. ويبدو أن القراء المخاطبين (بفتح الطاء) في «سيرة المطر» هم صنفان : القراء الذين عايشوا التجارب المحكي عنها والشاعر يستمتع باسترجاعها معهم. والصنف الثاني لم يشارك في هذه التجارب ويتم أخباره بمجرياتها.

ولا يمكن أن ننكر بأن لمحمد الأشعري تفرده داخل المشهد الشعري المغربي، والعربي كذلك، ولكننا قد نجد في أشعاره تجاوبا وانشدادا إلى تجربة شعرية شامخة هي تجربة الشاعر الفلسطيني محمود درويش، مؤشرات هذا الانشداد قد نلمسها في هيمنة الغنائية على الشاعرين معا، وفي الاستعانة بالذاكرة واستدعاء لحظات متميزة من حياتهما الشخصية. وبما أن العمل الشعري

لمحمود درويش هو عمل ضخم نظرا لامتداده على مساحة زمنية تفوق ربع قرن، فإن اختيار قصائد معينة من هذا العمل لمقارنتها بشعر محمد الأشعري قد تكون عملية محفوفة بالمنزلقات. إلا أننا نقبل المغامرة.

منذ الديوان الأول لمحمود درويش «أوراق الزيتون» (1964) نلاحظ حضورا لما يمكن تسميته «المكون السير ــ ذاتي». نقرأ في قصيدة «ثلاث صور» :

«كان أبي
كعهده، محملا متاعبا
لأجله.. يصارع الثعالبا
ويصنع الأطفال..
والتراب..
والكواكبا
أخي الصغير اهترأت
ثيابه.. فعاتبا
وأختي الكبرى اشترت جواربا
وكل من في البيت يقدم المطالبا» (30).

أما في القصيدة «كان ما سوف يكون» (من ديوان «أعراس» (1977))، فالاحتفال بالتفاصيل يأخذ بعداً أكثر غنائية، وأكثر إلتصاقا بالتجربة المعبر عنها، بما أن القصيدة مهداة إلى شهيد :

«منذ عشرين سنة
وأنا أعرفه في الأربعين
وطويلا كنشيد ساحلي، وحزين
كان يأتينا كسيف من نبيذ. كان يمضي كنهايات صلاه
كان يرمي شعره في مطعم «خريستو»
وعكا كلها تصحو من النوم
وتمشي في المياه
كان أسبوعا من الأرض، ويوما للغزاه
ولأمي أن تقول الآن : آه !» (31)

وفي قصيدة «الأرض» نعثر على تحديدات زمنية ومكانية متعلقة بسيرة ــ واقعية أو متخيلة ــ للشاعر :

«وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاما وخمس حروب،
ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء.
أبي ؟ في قبضة الانجليز. وأمي تربي جديلتها
وامتداد على العشب. كنت أحب« جراح
الحبيب» واجمعها في جيوبي، فتذبل عند الظهيرة»؛ (32).

وهنا أيضا نلمس حضور التفاصيل، ونلمس غنائية تملك أو استعادة الماضي. إلا أن التداخل ما بين الذاتي وما بين معطيات الواقع والوقائع يصل ذروته ــ حسب رأينا ــ في قصيدتي «بيروت» و«مديح الظل العالي» ونعود إلى «سيرة المطر» لنستخلص بأن العلاقة الحميمة مع الذات ومع الذاكرة هي التي جعلت هذا الديوان يتسم بغنائية شفافة، تؤثر في نمط تلقيه بما أنها تجعل القارىء نفسه يغوص في أعماق ذاته ويراجع شريط حياته ويحاول استرجاع بعض التفاصيل المنفلتة.

خلاصات أولية :

قد نكون توفقنا في التدليل على أن النماذج التي قمنا بتحليلها (33) تتباين في تعاملها مع القارىء وفي الأساليب التي تستخدمها للتأثير عليه، ومن ثم تتعدد صور متلقيها. وهذا التباين مصدره الأساسي هو كون أن منطلق الكتابة والتصور المتبنى حول الشعر ووظيفته المفترضة يختلف من نموذج لآخر. فإذا كانت العلاقة الجمالية هي البعد الثابت في ارتباط القصيدة بمتلقيها، فهنالك علاقات أخرى تنضاف إلى العلاقة الجمالية دون أن تلغيها وذلك حسب المقولة العامة التي تؤطر العمل الشعري. وقد تكون هذه المقولة هي مقولة اللعب التي يندرج في إطارها ديوان «ورقة البهاء» وديوان «فراشات سوداء»، أو مقولة الالتزام ــ بمعناه الواسع ــ كما نجد في ديوان «لازال في القلب شيء يستحق الانتباه»، أو اعتبار الشعر كاستعادة للذاكرة واحتفال بالذات في اختراقها للجسد المجتمعي كما هو الأمر بالنسبة لديوان «سيرة المطر». وحسب هذه التصنيفات، فالقارىء المستهدف يكون هو الفرد القادر على الفعل (عند صلاح الوديع) أو القارىء المثقف القادر على فك رموز اللغة الشعرية واللغة التشكيلية (عند محمد بنيس) أو الذي يستطيع التجاوب مع الصور الذهنية وتأويلها (عند عبد الله زريقة) أو القارىء القادر على الانصات إلى مكاشفة الآخرين والاستمتاع بغنائيتهم (عند محمد الأشعري).

وبالرغم من تعدد صور المتلقي في ديوان الشعر المغربي المعاصر، فإن هنالك اتفاقاً، وإن كان ضمنيا، على أن القارىء هو مشارك في عملية الانتاج الشعري، وطرف أساسي فيها وضروري لوجودها وضمان استمرارية تداولها. وهذه الحقيقة تكاد تصل حد البداهة لأن الاستمتاع ــ وضمنه الاستمتاع بقراءة الشعر ــ يفترض طرفين على الأقل هما الانتاج الشعري والقارىء الباحث عن المتعة.

وهنالك مؤشران يترجمان رغبة الشعراء الذين درسنا دواوينهم في ضمان تواصل أكثر فعالية مع المتلقين :

المؤشر الأول : هو هذا النزوع نحو النثرية الذي قد نكون بينا بعض تمظهراته، والمتمثل في التحاور (التناص) مع بعض الأنواع الأدبية (رواية، سيرة ذاتية، حكاية).

المؤشر الثاني : هو إثبات الشعراء لتصورهم عن الشعر مما يجعل منهم ليس فحسب القراء الأولين لقصائدهم، بل والنقاد الأولين لها كذلك. ويفتحون بذلك المجال ويعبدون الطريق لنمط ثان من التلقي هو التلقي النقدي.

والخلاصة المثبتة هنا ــ والقابلة للتعديل والاضافة ــ تطمح لأن تكون مدخلا لتناول مسألة التلقي الشعري في الحقل الثقافي العربي.

تطوان/صيف 1990

الهوامش

(1)عن : طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ النشر، ص. ص 102، 103

(2)المصدر السابق، ص 52

(3)أرسطو طاليس، فن الشعر، (ترجمة عبد الرحمن بدوي)، دار الثقافة، بيروت، 1973، ط 3، ص 18.

(4)مراجعة : مجموعة من المؤلفين، مسرح التغيير، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي، دار ابن رشد، بيروت، 1978.

(5) H.R. JAUSS, pour une ésthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1978, p 49

(6) RITA SCHOBR, réception et historicite de la littérature, IN : Revue des sciences humaines, lilles, III, 1981, - 1 - 184, p 16

(7) H.R. JAUSS, OPP CIT, p 53

(8)اعتمدنا في الأفكار الواردة في هذه الفقرة على الكتابين :

— GAETEN PICON, DIARIO DEL SURREALISMO, EDICIONES SKIRA, GENEVE, 1981
— J. CHENIEUX GENDRON, LE SURREALISME, P.U.F., PARIS, 1984

(9) عبد الله زريقة، تفاحة المثلث، دار بنشرة للطبع، الدار البيضاء، 1985

(10)التحقق عند ياوس هو «المعنى الدائم التجدد الذي يمكن أن تتخذه مجموع بنية العمل الأدبي كموضوع جمالي حين تتغير الشروط التاريخية والاجتماعية التي يحصل تلقيه عبرها»

— H.R. JAUSS, OPP CIT, p 213

(11)راجع : جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، (ترجمة محمد الولي ومحمد العمري)، دار توبقال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1986

(12)سيف الرحبي، رأس المسافر، نشر توبقال، الدار البيضاء، 1986

(13)قارن مع مفهوم «الرواية ذات الأطروحة» عند : SUSAN RUBIN, le roman à thèse, P.U.F, paris 1983

(14)عبد اللطيف اللعبي، قصة مغربية، منشورات البديل، الرباط 1981

(15)المرجع السابق، ص 5

(16)المرجع السابق، نفس الصفحة.

(17)عبد اللطيف اللعبي، قصائد تحت الكمامة، منشورات الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، 1982، ص.ص 126، 127.

(18)أخذت هذه العناوين من ديوان «قصائد تحت الكمامة» المذكور في الهامش السابق، ومن المجموعة الشعرية : جبهة الأمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

(19)اعتمدت في تسجيل هذه الملاحظة على النقاشات التي جرت بالمهرجان الحادي عشر للشعر الذي نظم — ككل سنة — بمدينة شفشاون (المغرب) في شهر شتنبر 1989.

(20)محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، (المغربية)، العدد 19، 1981 ص 38.

(21) المصدر السابق، ص 43.

(22) المصدر السابق، ص 54.

(23) محمد بنيس، كتابة المحو، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، أكتوبر، نوفمبر، دجنبر، 1988، ص 242.

(24) أدونيس، كتاب القصائد الخمس، (تليها المطابقات والأوائل)، دار العودة، بيروت، 1980، (من الصفحة 115 إلى الصفحة 151).

(25) المصدر السابق، ص 115.

(26) المصدر السابق، ص 131.

(27) المصدر السابق، 147.

(28) PH. LEJEUNE, le pacte autobiographique, seuil, paris, 1975, P 44

(29) OPP CIT, p 25

(30) محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1981، الطبعة الثامنة، ص 27

(31) المصدر السابق، ص 585، 586

(32) المصدر السابق، ص 620

(33) نحرص على التأكيد على أن الدواوين التي قمنا بتحليلها هي، أكثر مما تبدو عليه من خلال مساءلتنا لها. وذلك راجع إلى طبيعة التعامل النقدي الذي يجد نفسه مضطرا إلى إضاءة جوانب معينة من العمل الأدبي، وإغفال جوانب أخرى لها أهميتها.

«المعلم علي»: الروائي والإديولوجي

□ أحمد اليبوري

ترتكز هذه المداخلة على مجموعة من القواعد التي توظفها لقراءة رواية (المعلم علي) للأستاذ عبد الكريم غلاب، نوجزها فيما يلي : إنها تنطلق من المبدأ الذي دأبت على الأخذ به بعض النظريات السردية في التمييز بين الكاتب الواقعي والكاتب المجرد، باعتبار الثاني كما يقال : «يمثل المعنى العميق والدلالة الشاملة للعمل الأدبي» (1) ويقدم رؤيا للعالم قد تختلف عن تلك التي يتبناها نفس الكاتب خارج حقل الإبداع.

ويقتضي اعتماد هذه القاعدة التحلي بكثير من الحيطة في قراءة ع ــ غلاب الروائي، انطلاقا من كتاباته التاريخية أو السياسية أو القانونية حيث كثيرا ما تتم المطابقة بين الروائي من جهة والمؤرخ أو السياسي أو القانوني، من جهة ثانية، وتصبح، نتيجة لذلك، بعض كتب غلاب، مثل (الاستقلالية عقيدة ومذهب) ــ 1960، و (تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب) ــ 1976، و (الثقافة والفكر في مواجهة التحدي) ــ 1976، والتطور الدستوري والنيابي بالمغرب 1978،.. وغيرها، مدونات مرجعية لتأويل النصوص الروائية؛ ويؤدي ذلك، بصفة عامة، إلى تهميش المتخيل بمختلف مكوناته، والرمزي بتعدد دلالاته لحساب التاريخي والواقعي.

واعتماد هذه القاعدة لا ينفي وجود صوت الكاتب ضمن باقي الأصوات : أصوات الساردين والشخصيات، دون هيمنة، والا تحولت الرواية إلى مجموعة مقالات وتأملات وسلسلة من المشاهد الوصفية التي تعبر بصفة مباشرة عن آراء الكاتب ومواقفه الشخصية.

ولا يخفى أن كل قراءة للأعمال الروائية ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار استراتيجية الروائي كمنتج لخطاب تخييلي يتوجه به إلى متلقين وقراء مجردين، متوسطا بتقنيات عدة ليس أقلها (التعتيم) و

(المناورة) اللذان قد يلجأ إليهما لدواعي فنية وإديولوجية على السواء؛ وكثيراًما ينساق القارئ الساذج كما يسميه (امبرتوإيكو) (2) وراء الإشارات المباشرة التي كثيراً ما تغري بالمقارنة بين الرواية والتاريخ.

وترتبط القواعد المشار إليها بمبدإ أساسي يعتبر النصوص الروائية الحقيقية مجالا لتعدد الدلالات وتنوع الأفكار وصراع الاختيارات.

وإذا كان ع. غلاب ككاتب واقعي يؤمن بالالتزام الفكري والسياسي، ويدعو ويعمل من أجل أهداف وطنية وقومية، ضمن رسالة ثقافية وحضارية واضحة المعالم، فإن غلاب الكاتب المجرد قد يطرح أسئلة بطرق فنية غير مباشرة، في لحظة الإبداع، على بعض أنماط السلوك والممارسة، كما يمكن أن يدخل في جدل مع بعض المسلمات التي تؤطر منظومته الفكرية والسياسية.

تندرج (المعلم علي) فيما يسمى برواية (التمرس والتكون Apprentissage)، وما يتصل بهما من تمرن وتمهن وتعلم؛ وهي، نتيجة لذلك ، تقع في دائرة السيرة الروائية التي تقدم المراحل الأساسية من حياة شخصية متخيلة.

وإذا كانت الموضوعية النسبية من خصائص السرد في تقديمها لشخصيات لها موقع في التاريخ ومكانة في المجتمع، وإذا كان غياب تلك الموضوعية بصفة عامة، من أبرز سمات السيرة الذاتية، فإن رواية التمرس تمتح في تكونها وتجنسها من السيرة والسيرة الذاتية على السواء، رغم اختراقها لميثاقهما معاً وانخراطها أساساً في ميثاق التخيل.

وتحيل (المعلم علي) في محطاتها الكبرى على مفهوم التكون، بمختلف مستوياته : مستوى التمهن بالمطحنة ودار الدبغ، ومعمل الزليج.. ومُعمل الصابون؛ مستوى التعلم، ويتعلق الأمر بالفرنسية التي كان (علي) كما يقول النص «يفغر فاه كأبله، كلما حدثوه بهذه اللغة التي لا يفهمها» (3)، والتي لم تمض إلا فترة وجيزة حتى «أخذ ينطقها محرفة مضحكة في البداية، ولكنه أتقن النطق مع الزمن، وإن لم يكن يفهم إلا ما يتصل بأوامر الفنيين وصناعة الصابون» (4). وهناك مستوى ثالث للتمرس، يتجاوز المهني واللغوي، إنه التكون الإديولوجي الذي جعل البطل عن طريق احتكاكه بالآخرين، يقترب من إدراك العلاقات المعقدة بين السياسي والنقابي، أي ينتقل تدريجيا وببطء من الوعي الواقعي إلى الوعي الممكن.

ويتميز هذا الصنف الروائي، كما يرى بعض الدارسين (5) بتوفره على خاصية التحول التي تؤطر حياة الشخصية الرئيسية : تحول من الجهل إلى المعرفة، وفي مقدمتها معرفة الذات في علاقتها بالعالم، يوازيه تحول آخر من السلبية إلى الإيجابية والفعالية، وذلك ما تؤكده المراحل المتتابعة من حياة (علي).

وحسب (لوكاش) (6) أيضاً فإن رواية التمرس، بخلاف رواية المثالية أو رواية انجلاء الوهم الرومانسي، ترتكز على العمل والتأمل. وإذا كان العنصر الأول (العمل) كوسيلة لاكتساب مهارات يحتل مركزاً أساسياً في (المعلم علي)، فإن عنصر التأمل يبرز بشكل مضطرب نسبياً، رغم اعتبارنا لكل المواقف المتصلة بـ (عدم الفهم) محاولات للتأمل.

إذا كانت (المعلم علي)، من حيث التجنس الأدبي، ذات صلة، كما أشرنا آنفاً، بالسيرة والسيرة الذاتية، فإن لها، من ناحية أخرى، نسائج تربطها، ظاهرياً بالقصة القصيرة؛ إذ من الممكن

اعتبار كل مرحلة، على حدة من حياة (علي)، في المطحنة، ودار الدبغ، والخرازة، داخل النص، قصة قصيرة، تقدم شريحة حياتية ذات إيقاع خاص، يسودها انسحاق الفرد وغربته، داخل الدوائر الاجتماعية المغلقة التي كان يعيش فيها؛ ولم يتم تجاوز مستوى علاقة التجاور بين هذه القصص إلى مستوى علاقة التفاعل؛ الا عن طريق المكوّن إلاديولوجي، الذي ساعد على نقل الشخصيات من مستوى الانفعال، إلى مستوى الفعل، ومن رد الفعل الذاتي إلى الوعي الجماعي، ومن مناجاة الذات إلى محاورة الآخر، ومن اجترار الأوهام إلى الدخول في حلبة الصراع وما يرافقه من تعدد على مستوى الأصوات واللغات والرؤى؛ وهي كلها مكوّنات ساهمت في تحوّل القصصي القصير إلى روائي، وأصبح ما كان يعتبر بنيات سردية متجاورة بنيات روائية صغرى داخل النص الروائي الأصل.

ومن منظور آخر يمكن قراءة (المعلم علي) كميتا نص، ليس بمعنى إنتاج خطابات حول النصوص، ولكن في إطار إضاءاتها المتعددة لصيرورة تناقضاتها الخاصة (7). فهذه الرواية تحكي في الان ذاته، عن مراحل تكون (علي) وأيضا عن طرق اشتغالها النصي بين السيري والسير ذاتي والقصصي من جهة، والروائي، من جهة ثانية. إنها، بعبارة أخرى، تتحدث عن تكون (وعي وطني) وعن تكون (جنس أدبي).

إذا كان الإديولوجي قد ساهم في تكون الروائي، فإن الروائي بما يحفل به من إشارات ورموز وصور.. قد استطاع الإفلات من شرك الأطروحي المباشر، في مرحلة أولى، ونسفه عن طريق إيديولوجية مضادة في مرحلة ثانية.

فعلى مستوى التشكيل يبرز المعمار الروائي مكاناً متميزاً هو ضريح مولاي إدريس، مزيناً، كما تقول الرواية، بالأعلام الخضراء المطرزة بخيوط الذهب، وقد رصعت جنباته بالشموع وقدمت على أعتابه الأموال والقرابين، إنه مكان مقدس (تتجسد فيه لحظة من التاريخ وترتبط كل الأشياء؛ الماثلة فيه بمناطق معينة من الوعي) (8)، ويتحكم كفضاء نصي في باقي الفضاءات ويؤطر الشخوص، رغم ما يبدو من حدوث تحول نحو مواقع أخرى جديدة.

هناك فضاءات تدخل مباشرة تحت دائرة القبة الخضراء وتقع تحت تأثيرها، متمثلة في عالم الحرف التقليدية.

ويوجد خارج جاذبية القبة معمل الصابون الفرنسي، بتنظيماته، وشخوصه، ومشاريعه، وبارتباطه مباشرة بالغرب، أمَّا المؤسسة الجديدة السياسة النقابية فتقع داخل ــ خارج تأثير جاذبية القبة : ذهنية وسلوك بعض الشخصيات؛ الانفتاح النسبي على الحداثه.

من هنا تأتي أهمية الفصلين المتعلقين بالموسم الإدريسي، لمساهمتهما في تشكيل المعمار الروائي وتأثيثه بدلالات لا يقدمهاالنص عن طريق السرد المباشر.

ومما يلاحظ أن تقنية التشكيل المعماري الروائي كانت مقرونة بعملية تقديم الشخوص بطريقة تقوم على التناظر : من جهة مولاي إدريس، صانع المدينة وبانيها، مول البلاد، مول القبة الخضراء، الصالح الذي يتقرب إليه : «لترويَ السماء الأرض العطش، ولتهطل الأمطار بغزارة...» (9)، وفي مقابله، وكامتداد له يبدو الفقيه عبد العزيز، بجديته ووقاره، وبالنور الذي يحيط به : «كضمير اختفى منه

الجسد، وتضاءل منه الصوت... احتواهما (علي والحياني) بقوة غيبية ودوًى في داخلها هدير منه، لم لم يكن صوتاً، ولكنه كان هداية» (10).

لقد خلق السارد مسافة تفصله عن الفقيه عبد العزيز، وتمكن عن طريق تثبيت الصورة والموقف إلى نقله من موقع شخصية وطنية مثالية إلى موقع شخصية مهيمنة تتجاوز دور تأجيج الوعي إلى دور الوصي على الوعي. ورغم أنه كان يردد : «ما أحب أن أفرض عليكم قراراً ولكني أحب أن تهتدوا إليه» (11)، فإنه، كان كما قال عنه (علي) لصديقه (الحياني) : « أنسيت حرصه (عبد العزيز) على ألا نقوم بعمل دون مشورته (12)».

كان سلوك عبد العزيز يواجه أحياناً بنوع، من التشكيك : ففي المشهد الذي أخبر فيه الجماعة التي كانت تتلقى تعليماته : «ستعتقلكما (الإدارة) ولجنة النقابة... كما ستعتقلنا نحن... وستطرد مآت العمال من عملهم، وسيعود الآلاف إلى عملهم تحت الضغط والإهانة» (13)، علق «عبد الهادي» لم نكن نعرف أنك متنبي (14) وأضاف عبد الباقي : «الأمل ألا تكون مسيلمة» (15).

لقد وظفت الرواية أساليب التضخيم التشويه، والتشكيك والسخرية المقنعة في نقدها غير المباشر للوثوقية التي كان يتسم بها خطاب عبد العزيز، ورغم عدم اختلافها إطلاقا في المسألة الوطنية، فإنها عمدت إلى رفع الحجاب عن الجوانب السلبية في بعض أنماط الإدراك والتصور والسلوك.

تقدم (المعلم علي) رسالتها المباشرة من خلال شعارات وأفكار تدور حول الاستقلال الوطني والمطالب النقابية، ويمكن تلخيص أطروحتها المركزية في التأكيد على أن الاستقلال كهدف لا يمكن الحصول عليه إلا باتحاد الطبقة العاملة مع الطبقة البورجوازية المستنيرة في إطار وعي وطني يتجاوز الصراعات الطبقية.

وإذا كانت هذه الأطروحة قد تم إدراكها من طرف بعض الشخصيات الروائية، فإن تساؤلات بقيت مطروحة بدون أجوبة؛ فالنص يتحدث عن (المصالح) بصيغة مبْهمة على لسان عبد العزيز، وهو يشير أيضا في عدة فصول إلى مواقف (علي) و (الحياني) المتسمة بـ (عدم الفهم) التي تعني، حسب السياق، (عدم الاقتناع) بطروحات عبد العزيز، خاصة أن في تجربتهما مع المعلمين، وماعانياه منهم من عسف واستغلال، في المطحنة ودار الدبغ... ما جعلهما متشككين فيما يسمى بالمصالح، ونستنتج من التحليلات النصية الصغرى أن جل الفقرات التي تحيل على (عدم الفهم) في هذه الرواية، تدخل في إطار (وعي طبقي)، متميز عن (الوعي الوطني)، غير عميق، وغير مكتمل، ولكنه كان في طريق التبلور.

هوامـــش

1. Jaap lintvelt, essai de typologie narrative..., P 20
2. U.Eco,lector in fobula. P 261
3. المعلم علي، ص 254
4. المعلم علي، ص 255
5. S.Subeiman,Roman à Thèse,P:82
6. لوكاش، نظرية الرواية.
9. المعلم علي، ص 140.
10. المعلم علي، ص 296.
11. المعلم علي، ص 308.
12. المعلم علي، ص 310.
13. المعلم علي، ص 394.
14. المعلم علي، ص 395.
15. المعلم علي، ص 395.

«سَبعــة أبــواب» : شَخْصيّــة الأنــا

□ عبد القادر الشاوي

قُرئت (سبعة أبواب) (1) في بعض الدراسات النقدية التي أنجزت حولها كعمل روائي تام، ويمكن اعتبار هذه القراءة مبدئيا قبْلية، لأن هاجس تأطير النص منهجياً أملى جملة من المحددات، الثابتة أو المفترضة، أوْقفتْ إجراءها كله عليه في «سيرورته» السردية من منطلق البحث عن خواص الجنس الأدبي، بنياته وموضوعه وعلاماته، وقد انتهتْ هذه القراءة القبْلية إلى درجة من الفتور في تناول النص، الْتبس، في الغالب، بأحكام تنتقص من قيمته أو ترفض بنية تشكّله أو تعتبره، بعد هذا وذاك، دون مستوى الإطار الروائي أصلاً (2).

ولا شك أن الاختلال الحاصل هنا بين فرضية النقد (الرواية ؟) والنتائج المستحصلة من الدرس النقدي (ما قبل الرواية ؟) هي التي قادت، في معظم الأحيان، إلى استصدار أحكام خاصة وقعتْ فوق النص ولم تصدر عنه.

ولم يكن الأمر، في جميع الأحوال، متعلقاً بالمنهج وحدهُ، أي ــ بعبارة أخرى ــ بما نفترضه لأنفسنا في البحث من أدوات تساعدنا على الفهم والتحليل والتأويل، ولكن أيضاً بالتصورات الشائعة التي غالباً ما نستوعبها تلقائياً كجزء من الثقافة الفاعلة في وعينا وفهمنا واختياراتنا، وكذا بحكم المثاقفة أو درجة احتكاكنا بمختلف المراجع الثقافية والفكرية المُنتجة في سياقات مغايرة. وهو ما يعني أن النقد، بحكم استناده إلى رؤية معينة، لم يصلح في الغالب الا لتوسيع المعارف والأحكام، وأن المكون الثقافي لم يعمل بدوره الا على تشريعها كمسلمات في بعض الأحيان.

---

1. تأليف عبد الكريم غلاب. دار المعارف بمصر 1965، 204 ص.
2. انظر : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، حميد لحمداني الطبعة الأولى 1985. دار الثقافة.

يضاف إلى هذا أن (سبعة أبواب) في طبعتها الأولى جاءت غفلا من أية إشارة تُجنّس مبناها، أي تُرشد بِنَعْتٍ لعلامة قد توجه القارئ أو الناقد لإطار معين من أطر الأدب في تاريخيته أو تداوله البرغماتي. فنحن لا نقرأ على الغلاف الأمامي سوى العنوان المجرد (سبعة أبواب) حرفياً أو مُؤَوّلاً، متبوعاً باسم مؤلف النص، فضلاً عن الرسوم المشكلة لمساحة الغلاف (سبعة مفاتيح بأحجام مختلفة والألوان.. ودار النشر والعلامة المميزة..). على أننا سرعان ما نكتشف، على فرض أننا في حلّ تام من كل مؤثر، أن على ظهر الغلاف ما يفيد إفادة قطعية بأن هذا النص «ذكريات تصور تجربة حية عاشها الكاتب فعلاً، وهي تجربة السجن ستة أشهر رهن التحقيق أيام الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي لتحرير الوطن المغربي من سيطرته»، وهي أفادة كتبها نافد مبرز (محمد مندور) وانزاحت عن سياق الخطابي المقدماتي الذي يتصدر النص، لكي تُوظف، بدوافع لا يمكن التكهن بكل مراميها، ولعل إحداها تعرية مفاصل متنٍ يراد له، في نظر الناشر أو المؤلف، أن يعبر عن قيمة رمزية كاشفة في نظر القارئ.

وهَذه الإفادة، في الواقع، قراءة أخرى أريد لها أيضاً، بتصور منهجي يثوي خلف بعض التعريفات، أن تؤطر النص ضمن جنس محدد (هو المذكرات). ومن خواص هذه القراءة أنها قررت للنص حقيقة مفترضة وقع التأكيد عليها بالفعل، مثلما ألّفت بين الكاتب ونصّه، أي بين (عبد الكريم غلاب) و (سبعة أبواب)، على ضوء ما في هذا التأليف من ترابط تعكسه التجربة المعاشة (تجربة السجن أشهر).

ويمكن اعتبار هذه القراءة خارجية أيضاً، لأنها لم تضع للجنس (المذكرات) الذي يُراد تأطير النص فيه أي مرجع، سوى أن تكون قد استنتجت، من خلال القراءة، ما يفيد في تحديده كذلك، ومع أن هذا الاستنتاج قد يبدو مبرراً إذا حكمنا ما قد نصطلح على تسميته «بالمؤشرات الخفية» (أي علاقة المُقَدّم بالمؤلف، عناصر متداولة عن التجربة المعاشة، معطيات أخرى..)، إلا أن وروده في نصّ موازي آخر (المقدمة) لا يفيد كثيرا في استجلاء معميات النص الأصلي.

الأنا النّصي الفاعل

قراءتان مختلفتان (قبلية، خارجية) في تحديد جنس المقروء تنمان عن تباين واضح في تقدير طبيعة النص أيضاً، وهو ما يعني، في آخر الأمر، أن كل قراءة نقدية ليست سوى مشروع محتمل لاختبار درجةٍ من درجات التأويل الكامنة في كل نص إنْ على مستوى اللغة أو التركيب أو الدلالة. وهو إذن ما سنحاول تجريبه من زاوية مغايرة.

ذلك أن (سبعة أبواب)، إذا شئنا أن نقترب قليلاً من هذا النص المفرد في تجربة عبد الكريم غلاب الأدبية، ينبني على شيء يُوهم به، ونعني بذلك، في المقام الأول، ما يستشعره القارئ، بحكم مراجعه الثقافية المختلفة، من إيحاء ضمني بأن النص المقروء على علاقة معينة بتجربة حياتية مفترضة، وأن السارد فيه إنما يتطابق مع المؤلف الفعلي، بل إن الكثير من المراجع التاريخية المبثوثة في ثناياه تؤرخ، بأكثر معاني التأريخ دلالة، لحقبة زمنية معينة في حياة مغرب ما قبل الاستقلال. ومن

البديهي أن نقول إن الإيحاء الضمني المشار إليه يتعزز بهذا التصريح التاريخي، بل وينتج ميثاقاً محدداً ندعوه (ميثاق الواقعي).

ومع الإقرار بأن النص يحمل من الاشتباه، إنْ حكّمنا قراءة نقدية حذرة لا تتمنطق بالمصادرة، إلا أن ما قد يثار في وجه هذا الاشتباه المحتمل من أسئلة يحمل بالضرورة على اقتراح مداخل أخرى للقراءة. إذ الملاحظ مثلا أن الطبعة الأولى من هذا النص (سبعة أبواب) صدرت بمصر (عن دار المعارف) عام 1965، ومن المرجع أن يكون عبد الكريم غلاب قد كتبه قبل ذلك بوقت ومهما يكن من أمر فإن زمن الكتابة متأخر عن زمن السرد التذكري فيه بما لا يقل عن عقدٍ من الزمن، وذلك لأن الأحداث المروية تتصل بفترة زمنية سابقة، لنا عليها في النص أكثر من قرينة (انظر ص 11 وما بعدها)، فيما جاءت الكتابة، بمعنى ما، لكي تستخلص هذا الزمن من مجراه التاريخي ومن منظور آخر على ضوء المسافة الفاصلة، ومن حاضر الكتابة في تاريخيتها وزمنها أيضاً، ولا تتوقف المسألة فقط على تباين الزمنيْن على مستوى سياق الأحداث وكذا فيما يرجع لدوافع الكتابة (أي علاقة الماضي بالحاضر)، بل وتجعلنا تلقائياً أمام عنصر جديد غير مفكر فيه هو عنصر الذاكرة، أو ما تحصّل من الذاكرة من وقائع وتصورات وخيالات أيضاً وعلى مسافة، ذلك أن من العلامات الظاهرة في هذا العمل أن زمن الكتابة فيه محكوم بذاكرة زمن السرد، لأنه يعيد إذنْ صياغة ماضٍ ولى صياغة لغوية وتركيبية خاصة، لها سياقها ودوافعها ومنطقها. وهو ما يعني كذلك أن الحاضر بقدر ما يصبح، على مستوى الكتابة، لحظة صياغة للماضي، بقدر ما يصبح هذا الماضي، من خلال الذاكرة الحافظة، مجالاً تركيبياً في الصّوغ والإبانة، وقد يكون هذا الماضي تاريخياً كما هو الحال في (سبعة أواب) ولكن تاريخيته، في جميع الأحوال، مُتصوَّره، أو تحولت من خلال الكتابة السردية إلى فضاء يتسع للتأويل مثلما ينفتح على الاستيهام (3).

ولذلك فمن الطبيعي أن يُنظر إلى هذا العمل كنص يتحدد بقيمته المرجعية كخاصية من خواص النصوص السيرذاتية، أي أن (سبعة أبواب) تكشف عن لون من ألوان التعبير الذاتي الخاص، وتدخل ضمن كتابة التأريخ للأنا، من خلال عنصرين هامين :

1. الأنا، أو ضمير المتكلم الفاعل :

وهو التعبير النحوي المتعدد، في اتصاله وانفصاله، الذي يؤكد الفعل الفردي للتلفظ في النص وقد لا يكون من المفيد، توخياً للاختصار، تتبع مختلف تمظهرات هذا (المورفيم) بوصفه الوحدة الأولى الحاملة للمعنى، فهو مبثوث في مختلف أجزائه ووحداته، بل ويفتتح النص ويختتمه، ولذلك فقد تكون الاحاطة بثلاثةٍ من مستوياته كافية لتقعيد هيمنته واشتغاله على مستوى تحويل اللغة إلى خطاب.

أ. فهو يرتبط، من الناحية اللغوية، بقرينتين يمكن الاصطلاح على تسميتهما بـ (الحركة) و (الهيئة). إذ نجد أن من مظاهر الحركة اقتران الأنا بتصرفات متوالية نابعة من إدراك الفعل المراد إنجازه

---

3. وهو المعنى الذي قال فيه (باختين) : إن الفن يخلق شكلاً جديداً، كعلاقة جديدة بديهية، بما قد أصبح حقيقة (واقعية) بالنسبة للمعرفة والفعل انظر.
— Esthétique et Thèorie du roman. èd. Gallimard 1978. p. 45 et s.

(كالمعرفة والمباغتة والرغبة والدهشة والتفصيل... الخ). وتخضع الحركة بفعل ذلك لشعور الأنا السارد في انتقاله بين أجواء متغايرة ولكنها متداخلة (مثلاً : من الحرية قبل الاعتقال، الاعتقال، إلى الكهف، إلى السجن، فإلى الحرية مجدداً..) وكذا في انتقاله من البسيط إلى المركب (أو من فرديته إلى جماعية المحيط الذي اندمج فيه). مثلما تخضع للظروف الباعثة على ذلك (الخارج، الداخل، ثم الخارج). وفي جميع هذه الأوضاع تقوم الأنا، بوصفها أيضاً ضمير المتكلم، بالتعبير عن الانسجام المفترض في ذات الشخصية الساردة (الاعتقال طبيعي، السجن ضريبة، الحرية حق. الخ..).

أما قرينة الهيئة فتتصل بالأنا في تعبيرها عن ذات الشخصية الساردة حصراً، وذلك من خلال الحالات الكاشفة عن الوضع النفسي (حزب، معاناة، فراق..) أو السلوكي (مقاومة، تحدي، نضال..) أو الفكري (التأمل، الاستخلاص، مثل..). ولكننا نجد هذه الأنا، في المستوى الثاني، أي من حيث التركيب، متعلقة بهيمنة السارد العليم بذاته على امتداد النص، فهو من هذه الزاوية لا يكتفي بالوصف (ص 20) والسرد وخلق الحكاية وتشكيل الحوار فقط، بل و «يكتب»، إن جاز القول، تجربته الخاصة في نطاق ما عاشه من أحداث ومواقف بمختلف التفاصيل الناظمة لها، كما نجده أيضاً في أجزاء مختلفة من النص على بينة من سيرورة الأحداث وتجليات تلك المواقف ضمن دائرة اشمل من اهتمامه بالعالم من حواليه.

وربما كان المستوى الثالث، أي من حيث الدلالة، أقوى في تعبيره عن سلطة الأنا، لأن السارد هنا يتواصل مع نفسه (من خلال تجربة الاعتقال وما أحاط بها)مثلما يتواصل مع الفضاء (مركز الشرطة، الكهف، السجن، الحرية..) وكذا مع الشخوص «النمطيين» الذين تقاطع معهم أو انوجدوا في نفس السياق النصي والحدثي الذي نسجه سردياً (الحارس، البال مال، فويلة، البارزيان... الخ).

2. التاريخ، أو مجال السرد :

وهو التعبير الحدثي عن مجموعة من الوقائع المؤلفة للنص، ويمكن أن نجد ذلك في تجليات مختلفة.

أ. الوقائع نفسها، وهي تندرج في النص كخلفية تاريخية تساعد، انطلاقاً من مراجع ثقافية متعددة يتبناها القارئ، على فهم مجريات الأحداث التي يتحرك فيها النص وهي أحداث موثقة ويسهل استنباطها من مصادر تاريخية مختلفة، وللوقائع هنا وظيفة إيديولوجية، لأنها بقدر ما تُحقِّبُ النّص في تاريخيته بقدر ما تعطي الانطباع عن حقيقتها، مع أنها «حقيقة» مروية من طرف السارد الذي يتولى الاحالة عليها. (أحداث 16 غشت بوجدة، نفي الملك محمد الخامس في 20 غشت 1953؛ الحديث عن الجماعة الاستقلالية، حركة القواد الكبار بقيادة الكلاوي... الخ).

ب. التاريخ كمرجع، والمقصود بذلك أن يقرأ النص أيضاً، على هذا المستوى، خارج الوقائع التاريخية المباشرة والدالة كإحالة على تصور معين لمجرى الوقائع التاريخية نفسها، بل يمكن القول، بنوع من التساهل، أن التاريخ هنا كمرجع له بُعْدٌ فلسفي، ولا يمكن استنباط هذا البعد الفلسفي إلا بالاحتكام إلى زمن كتابة النص. أي أن السارد، بحكم مركزيته في النص، يعتمد الوقائع المروية أو

المؤرخة للإحالة على تصور خاص للسيرورة التاريخية. ويمكن الاستنتاج بسهولة مثلاً أن فكرة نهاية (عهد الحماية) وتحقيق الاستقلال (وهو ما لم يكن ظاهراً ولا وارداً زمن السرد) هي من مستخلصات التفكير البعدي في أسلوب استرجاع المعطى المرجعي للتاريخ. ومثلها فكرة الصراع بين (الحق والباطل) الكامنة ضمنياً في خطاب السارد. بل وأجد شخصياً في (سبعة أبواب) شهادة ضمنية على تحول من (وضع إلى آخر) لعل من دلالاته الظاهرة تحقيب فترة زمنية ولّت من منظور فترة زمنية أخرى أقبلت.

ج. التاريخ كمعرفة، وهو مكون نصّي يتفرع عن دور السارد كما عن طبيعة أداته الوصلية (أو الاجرائية)، أعني ضمير المتكلم الأنا، إذ أننا عندما نقرأ (سبعة أبواب) كخطاب محوّل بهذه الأداة (الأنا) نستطيع الوقوف على مجموعة من التيمات (الاعتقال ـــ النضال، الوطن... الخ) تتعاقد، سواء بتواترها أو بدلالاتها، على تشكيلِ ما يمكن تسميته بـ (التجربة الذاتية الماضوية)، أي أن (سبعة أبواب) على هذا المستوى بالذات، تقول بالتاريخ كمعرفة ما يصوغه السارد بخطابه عن ذاته من أمجاد (مثلاً : الاعتقال في سبيل قضية وطنية ـــ النضال ضد الاستعمار..).

برغماتية الإسم الواقعي

إن التشديد على هذين البعدَيْن، أقصد (تجليات الأنا النصّي الفاعل والتاريخ في مجال السرد) يفرض من الناحية المنهجية إعادة النظر في جنس هذا العمل (سبعة أبواب) على ضوء محددات جديدة مستخلصة من النص ولكنها لا تقتصر عليه، أي تتعداه إلى ما يضمره الاسم الواقعي للمؤلف من عناصر إضافية لا يمكن تجاهلها في عمليتي التوصيف والتجنيس.

والواقع أننا نشير بهذا إلى درجة أخرى من البحث تتعلق، هذه المرة، بما يمكن تسميته[4] «برغماتية الاسم العلم»، أي بـ (عبد الكريم غلاب) المؤلف، وضمنياً بذلك الأنا النصّي الفاعل المبهم المتحكم في النص. إن درجة البحث هذه تتصل بالمظهر البرغماتي لِلّغة[5] أو تلك المميزات الخاصة باستعمالاتها (كالحوافز السيكولوجية للمتكلم، ردود فعل المخاطب، موضوع الخطاب) من جهة، وكذا بالميثاق الإحالي الذي تحفل به (سبعة أبواب) من جهة أخرى.

فعلى المستوى الأول يمكن القول بأن الأنا النصّي يحيل ضمنياً على اسم واقعي معروف هو (عبد الكريم غلاب) الذي لا أستطيع أن أتجرد من معرفتي به على مستويات مختلفة من الوجود والحياة (مسؤول في هيئة سياسية، صحفي ومدير جرية «العلم»، صاحب تآليف أدبية وتاريخية وسياسية... الخ)، لأن الاسم الواقعي كما يقول (ف لوجون) له «ما يشبه القوة المغناطيسية» يشع بالحقيقة ويؤلفها.

---

[4] أنظر — Moi aussi, Ph. le jeune. èd. seuil 1986 p. 70 et suivantes.

[5] في تعارض مع المظهر التركيبي (الخصائص الشكلية للاستعمالات اللسانية) والمظهر الدلالي (العلاقة بين الوحدات اللسانية والعالم).

أما على المستوى الثاني، فمن الواضح أن العلاقة التي يعقدها القارئ مع نص بهذه الصفة تتفرع عن الميثاق الاحالي، لأن هذا الميثاق بمثل ما يُظهر واقعية الاسم العلم يُظهر أيضاً جملة من الوقائع، كما قدمنا، تستقل عن النص بحكم سياقها التاريخي، ولكنها مندمجة فيه بحكم سياقها السردي، وحتى حين نرفض وجود أي رابط بين السياق الواقعي للتاريخ والسياق التاريخي للسرد، فإننا لا يمكن أن نلغي معرفتنا الثقافية بنوع من التواطؤ الحاصل بين السياقيْن على مستوى الاحالة.

إن (سبعة أبواب) نص يتجاور فيه المنغلق مع المنفتح، إذ يبدأ النص من الخارج (حياة خاصة، نضال، وجود استقلالي..) ويتجه إلى الداخل (الاعتقال، الكهف، السجن..) ثم يعود إلى خارجه (الحرية). ودَاخِلُ هذا النص هو مركزه، لأنه مثوى الوقائع وسياق الشخوص ومستودع الحكايات، ومن باب التأكيد هنا أن الداخل / المركز هو الذي يخلق الميثاق الاحالي على مستوى القراءة، ويخلق في ذات الآن واقعية الاسم العلم بوصفه سارداً وشخصية ومؤلفاً في نفس الوقت.

التماسك السيكودرامي في رواية «دفنا الماضي»

□ حسن المنيعي

إذا كانت الشخصية الروائية أو المسرحية أو القصصية تعتبر علامة ضمن نسق النص الأدبي، فإنها لا تنبثق فقط من نوايا الكتاب وتصورهم لها، بل، وأيضا، من الطريقة التي ندرك بها أعمالهم وكما أكد على ذلك أحد المنظرين الجدد، فإنه ليس بإمكاننا أن نحصر مفهوم الشخصية في نظام سميوطبقي دون غيره لأنه بناء نصي يقوم القارئ بإعادة تشكيله. وهذا يعني أن مفهوم الشخصية هو مفهوم نقدي بقدر ما هو مفهوم أدبي.

انطلاقا من هذا الطرح، سنحاول في هذه المداخلة المتواضعة أن نقدم تصوراً شخصيا عن أهم شخصيات رواية «دفنا الماضي» على اعتبار أن الأستاذ عبد الكريم غلاب لا يقدم لنا في عمله هذا مجرد شخصيات باهتة أو زائفة تتأطر في نطاق حدث «نثري» لا يتوفر على أي أثر شعري للحياة الحقيقية، وإنما يجعلنا على العكس من ذلك، أمام عمل إبداعي ينطوي على «الأصالة الدرامية» المتجسدة في حياة شخصياته الداخلية، كما أنه يستجيب لضرورات فنية وجمالية. وهذا سبب نجاح هذا العمل وإقبال عدد كبير من القراء على قراءته سواء في لغته الأصلية أو في ترجمته إلى بعض اللغات الأجنبية.

وربما يرجع هذا الإقبال إلى معمارية الرواية التي لا تنبني على التصوير الفوتوغرافي أو التخييل المجرد، وإنما تنبني على تجربة حياتية يعيد غلاب تأسيسها روائيا من خلال الإدماج بين التخييل والملاحظة وتجاوزهما لإدراك «الحقيقة الروائية» : الشيء الذي جعل من رواية «دفنا الماضي» حكياً خياليا ومحتملا في نفس الوقت، يرصد الأحداث في بعديها الزمني والمكاني وفي نطاق استراتيجيات إقناعية تتأطر في رؤية منتظِمة للعالم أو «تركيبة» تفرض ــ كما يقول الناقد المبدع بول بورجي

P.Bourget ـــ «الامتداد الدرامي للحدث والتمييز بين الجوهري والعرضي والإضاءة الفريدة (أي وجهة نظر المؤلف)».

وبما أن غلاب يسعى في عمله إلى تجميع أطراف تشكيلةٍ حياتية لأسرة مغربية ورسم لوحة متكاملة لواقع مغربي في حقبة تاريخية معينة، فإن جمالية «تركيبته» قد أفرزت بناءً متكاملاً يتسم ب «المنطق الفني» وإثارة أحاسيس مقصودة في ذاتها مما يجعلنا نمسك «الوحدة المحايثة» لروايته أي بنيتها العميقة التي هي كما يقول في المقدمة «انفعالات ثائرة متحدية مصطدمة عاشت في نفوس الشباب والشابات».

بعبارة أخرى، إن وراء هذه التجربة حالة وعي مثقل بخصوصية المرحلة السياسية التي عاشها غلاب وعاشها الإنسان المغربي، وبالتالي، فإن الكتابة لديه لا تخضع لبنية «زئبقية» إن على مستوى الشكل أو المضمون، بل تخضع لمنطق الواقعية كإوالية أسلوبية جعلت من روايته نصاً طويلا مستقيماً (لا نصّاً ملتوياً) يتمفصل وفق المعايير الحكائية والسردية التي يفترضها الأدب الواقعي الصحيح ومنها على الخصوص توجيه العناية إلى «تفرد» الشخصيات، وتقديم مفصل ودقيق لوسطهم وتحديدهم في إطار تاريخي.

وبما أن غلاب قد ركز في روايته على تفرد شخصياته، فإنه قد استطاع على حد قول «لوكاش» خلق نماذج حقيقية. وقد تمَّ هذا الخلق عبر خاصية أساسية وهي مراعاة التماسك السيكودرامي في عرض الشخصيات وإبراز بعدها المتساوي.

وهكذا، فإذا كان النقد الفرنسي فيما بين الحربين يعتبر هذا التماسك «فضيلة لاتينية» تضفي على الرواية أهم صفاتها الفرنسية، فإن غلاب قد ساهم في خلق فضيلة الرواية المغربية كما فعل ذلك من قبله في مصر نجيب محفوظ. إلا أن نزعته التحليلية لشخصياته لا تقوم بعملية «استغوار» طبي أو تحلينفسي لمركباتها، وإنما يمارس واقعية سيكولوجية فنية ساعدته رغم خطيتها على توضيع الإواليات العائلية والنفسية لأبطاله. وهذا ما يدفع القارئ إلى تقمصها والتعرف عليها لا عبر مصائر سيكوبطلوجية متشبعة، وإنما عبر مواقف وحالات درامية تمكن الكاتب من تنظيمها لتكون موازية للعالم الذي عاشه ولأفق انتظار المتلقي.

لذلك، فإذا كان كل استعمال للجسد في الفن يفرض تمثيلا ذهنيا للصورة الجسدية، فإنه بإمكاننا أن نعتبر شخصيات رواية «دفنا الماضي» أجساداً ونفوساً تتعايش وتتصارع في بيئة معينة وذلك وفق مكوناتها الاجتماعية والأخلاقية والايديلوجية ومادامت النفس ـــ كما يقول الروائي الفرنسي سلين F.CELINE ـــ «هي عجرفة الجسد ولذته كلما ظل هذا الجسد سليماً، فإنها هي أيضا الرغبة في الانسلاخ عنه كلما صار مريضا أو ساءت الأمور». من هنا يمكن اعتبار الحالات النفسية لشخصيات غلاب وكذا سلوكاتها كمواقف محايثة للجسد ما دام هذا الأخير يشع كصورة تعبيرية وبلاغية في الإبداع الفني إما عبر تمثيله لأفكار حقيقية أو من خلال طبيعته ومواصفاته التي بإمكانها أن تصبح تعبيراً عن العالم.

في هذا الصدد، يظل الجسد الأنثوي انعكاساً لوضع كان قائما في الوسط البورجوازي الفاسي، إنه جسد الإنجاب والشهوة ليس إلا؛ جسد مقموع ومحترم في نفس الوقت، ولكنه صامت لا يفعل فعله إلا في مناسبات خاصة ومن تم، فليس غريبا أن تصاب «للا خدوج» بصدمة كبيرة

عندما علمت أن الحاج التهامي قد راود الخادمة «ياسمين» قبل الزواج بها. كما ليس من الغريب أن تظل هذه الأخيرة مهزوزة الوضعية باعتبارها زوجة ولا زوجة في نفس الوقت.

ولأنها كذلك، فإن الجسد الذكوري الذي أنجبته «محمـود» سيدرك مع مرور الأيام «صفة ولد الخادم» وثقل المعاملة الدونية التي كان يعامل بها من لدن الجميع بما في ذلك الأب والإخوة وخدوج وفقيه الكتاب والأستاذ الفرنسي بل وحتى الأخ عبد الرحمان القارئ الواعي الذي طعنه في أعماق نفسه عندما لمس فيه «مجرد سليل لعقلية العبيد» رغم أنه أصبح قاضيا.

وعليه، فإذا كان الصراع هو الذي يولد الشخصية، فإن «محمـود» قد أدى به صراع مع أوضاعه في البيت وخارجه وكذا في الوظيفة إلى أن يتحول إلى شخصية ممزقة أو جسد مفكك «Conturé» ومجروح يتموضع بعيداً عن وسطه وبالتالي عن مجتمعه الذي أرغمه على أن يكون عدواً له حينما أصدر أحكاما قاسية على مواطنيه. لكن وخزة الضمير قادته إلى الموت وهو لا يعانق كذكرى مريره سوى الجلسات القضائية ووجوه المناضلين العابسة.

في موازاة شخصية محمود الممزقة يقف عبد الرحمان كشخصية فاعلة تتوق إلى الانعتاق والتحرر من كل القيود. إنه «الجسد المتسامي» بحضوره الصارخ والعنيد الذي يجعل حدّاً لكل هروب في مدار التمزق أو الانصياع للأوضاع. ومن تم، فإن شخصية صاحبه لا تمثل أدنى انحلال أو تشويه، بل ترقى بفردانيتها لتتحول إلى «نموذج» أو «جسدانية Corporalité» متكاملة يتعذر اختزالها ما دامت تسعى إلى حقيقة طموحات نتعرف عليها عبر العلاقات العائلية والخارجية، أو إذا شئنا القول الصحيح عبر صراع بطل متمرد «ترتج أعصابه» كما يقول غلاب و «تحتد وتتحدى» كل شيء : التقاليد والأوضاع السياسية المزرية إلى أن بلغ غايته وهي دفن الماضي.

وهكذا، فإذا كانت كل الشخصيات المكونة من عائلة الحاج محمد التهامي تعقد علاقة ائتمان أو حضور قسري مع الفضاء العائلي، فإن محمود وعبد الرحمان قد لمسا فيه فضاء مغايراً.

الأول يتحرك فيه كفضاء ملغوم عادي وغريب يروم إلى تشويه وإماتة الجسد وإلى إقبار الهوية والثاني يعتبره فضاء خراب أنطلوجي (Ontologique يملأ جنباته الخوف من الأب / السلطة وعزلة الأفراد المتمسكين به. لذلك، عمل، «محمـود» على تقويض هذا الفضاء من الخارج كخادم للسطلة الاستعمارية بينما قوضه «عبد الرحمان» من الداخل والخارج كجسد «إيديلوجي» متسام : من الداخل عبر تصحيح مفاهيم بالية كمعارضته الفاشلة لزواج أخيه «عبد الغني» ببنت الحاج عبد اللطيف التازي، وانتصاره في عملية إقناع والده برفض زواج أخته عائشة بـ «محمد بن الحاج عبد القادر»، إضافة إلى مواقف أخرى تعكس اصطداماته حول الأوضاع السياسية مع والده والتنازل التدريجي لهذا الأخير عن سلطته الموروثة. أما من الخارج، فإن التقويض المشار إليه يتجلى في نضاله ومقاومة الاستعمار من أجل تحرير بلده.

إلى جانب محمود وعبد الرحمان ينتصب الأب «الحاج محمد التهامي» كشخصية تقليدية أو كجسد مغلق يخضع لشكل محدد طبقياً يفرض على صاحبه سلوكات نابعة من التقاليد والأعراف، وما دام «غـلاب» قد التزم التماسك في التركيبة السيكودرامية فقد جعل منه رجل وقار واحترام سواء في

البيت أو خارجه. ومن تم، فإن هذه الشخصية تفرض ثقلها في الرواية، وتحَكم في أحداثها على اعتبار أنها قلعة الماضي المتحجر وسلطة أبدية وجسد متألق يراود الخادمات متى شاء، ويمتهن أمّ أولاده «خـدوج» ويبتز حقوق الفلاحين دون أن يخشى عتاب أحد، مع ذلك يظل محترما في خارج البيت.

لكن تألق هذا الجسد وسلطته سينطفآن فجأة عبر حدث درامي خلف في نفسه صدمة عنفية وذلك عندما اعتقل ابنه عبد الرحمان إثر مظاهرة وطنية ليدخل بعدها إلى السجن. إلا أن دخوله كان الضربة القاضية بالنسبة لوالده حيث تحول جسده المغلق والمتألق إلى مأساة بفعل اصطدام شكله مع الواقع «ابني في السجن. ماذا يقول الناس عني بعد اليوم.. ليتني مت قبل.. أين أدفن وجهي حتى لا يراه الناس..».

وأخيرا، فإذا كانت الايديلوجيا تأخذ الجسد، وبالتالي الشخصية كرهينة لتلقحها بأمراض اجتماعية وسياسية، فإن الفن (بما في ذلك الفن الروائي) يهدف إلى إبراز تشكيلة الأفراد عبر خفاياهم العميقة وانكساراتهم وآمالهم وطموحاتهم. ومن هذا المنطلق نلاحظ لدى عبد الكريم غلاب حضور طاقة فنية واجتماعية وسياسية هامة في التعبير عن وضعية العائلة البورجوازية وعن روح الأمة المغربية وأزماتها انطلاقاً من صدور الظهير البربري (1930) كوسيلة لتمزيق وحدتها مروراً بالحرب العالمية الثانية ومحاولة الاستعمار الاستفادة منها ثم قيام الحركة الوطنية بدورها النضالي وصولا إلى إشراقة الاستقلال ودفن الماضي.

إن تصوير هذه الأوضاع من خلال عائلة فاسية وسياسة القمع والتدمير والتطلع إلى المستقبل الواعد قد دفع الرواية إلى أن تكون تاريخية، ولكن تاريخيتها فنية الطابع، بمعنى أنها تستوعب مرجعيتها بواقعية فنية ترصد نبضات الحياة وراهنيتها عبر التركيز على الأحداث واختيار المواقف وإبراز تفاعلات متعددة الأصوات.

وعليه، فإذا كان النص كما يقول بلانشو «هو المكان الذي يوجد فيه العالم» فإن غلاب قد أوجد في روايته «دفنا الماضي» عالمنا وعالم الآخرين بل عالمه الحقيقي إذا افترضنا أن هذه الرواية هي قريبة من السيرة الذاتية ما دامت تخضع لتيار الوعي الذي يرمى في الأساس إلى التركيز على الوصف الداخلي للشخصيات والأشياء، وإلى توظيف تسجيلية تخيلية تعتمد على تداعي الصور الواقعية والوصف الشعري التعبيري والسرد المنتظم والمنلوجات والحوارات.

وقد أمكن له ذلك بحكم ثقافته الواسعة وخصوبة حياته السياسية والأدبية لأنه كما قال لوكاش «كلما كانت حياة الكاتب أكثر خصوبة وغنى، كلما ازداد تعمقه للأشياء، وكانت وحدة العناصر الشخصية والاجتماعية أكثر شمولا واتساعا وأصالة وإثارة».

السارد والحكاية

قراءة في «سبعة أبواب»

□ **عبد الرحيم المودن**

لا شك أن نصوص الأستاذ عبد الكريم غلاب القصصية والروائية تمثل مكونا أساسيا من مكونات ذاكرتنا السردية. وبحكم أنها كذلك، نستسمح أستاذنا الجليل في أن ننبش ذاكرتنا المشتركة. وما أصعب على الانسان أن يقرأ ذاكرته !! فبقدر ما هي ذاكرة فرد، فإنها في نفس الوقت ـ ذاكرة جماعة ساهمت في صنع تاريخ مشترك قابل للتفسير والتأويل. من خلال ما سبق، ستُحاول هذه المداخلة تحليل نص «سبعة أبواب»، في أفق ارتباطه بصاحبه من جهة، وبجتمعه من جهة ثانية.

قبل ذلك لا بد من التمهيد لهذا التحليل، بتحديد أهم الموشرات التي تحكمت في انتاج النص المُصَنَّف عادة في إطار الكتابة «الاوتوبيوغرافية».

من أهم هذه المؤشرات، ـ وهي مؤشرات تداخل فيها الثقافي بالسياسي ـ نجد حواراً نصياً ـ إذا صح التعبير ـ بين بنيتين حكائيتين تناوبتا على النص من حيث الظاهر والباطن، الضمني والمباشر، الأدبي والاديولوجي التراثي والحداثي، أو بلغة تود وروف (بين القصة المُضمَّنة والقصة المُضمِّنة). وهذا ما سيأتي بيانه في موقع آخر من هذا التحليل.

ـ البنية الأولى جَسَّدتها «الحكاية الشعبية» من خلال الجوانب التالية أي «القصة المُضَمَّنة»

أ. جانب التسمية أو العنوان الذي يحيل على مرجعية حكائية تراثية على مرجعية حكائية تراثية روايةً وطقوساً ودلالاتٍ متعددة في الموروث الحكائي.

ب. جانب بنائي تجسد في الأبواب أو المداخل السبعة التي تحكمت في النص مع العلم أن سباعية النص نتيجة لعملية تحويل مارسها الكاتب على النص سواء على مستوى العنوان أو على مستوى الأبواب والفصول. وسيأتي تحديد هذه البنية السُّباعية وموضع آخر من هذه المداخلة.

ج. جانب المساهمين في السرد من خلال السارد العارف بكل شيء، ولكنه في نفس الآن يفسح المجال لرواة آخرين ــ كما هو الحال في السرد الشعبي ــ يمارسون «ديمقراطية» الحكي وهم يحملون أسماءهم الشعبية ذات الرنين الخاص مثل «فويلة» و «بال مال» و «الباريزيان»..

دأ. جانب معجم الحكاية الشعبية، مثل الأسماء المشار إليها سابقا، فضلا عن مفردات حقل الحكاية الشعبية مثل «البساط السحري ودوره في صياغة الحلم (ص و 28). تمثل هذه الجوانب الطابع المظهري للنص (القصة المضمَّنة). في حين مثلت القصة المضمِّنة) الجانب «الاتوبيوغرافي» منه. من أهم ملامح هذا الجانب الأخير نجد.

أ. هيمنة ضمير المتكلم الذي كان وراء انتاج الشكل الاتوبيوغرافي عند مثقفي الحركة الوطنية ــ ومنهم الأستاذ غلاب من خلال نموذجين أساسين هما = نموذج (الفقيه ونموذج (المثقف العصري). والأمثلة معروفة في هذا المجال (التهامي الوزاني عبد المجيد بن جلون، عبد الكريم غلاب..) (1)

ب. ولا شك أن تغيير العنوان ــ عن طريق المؤلِّف ــ من «مذكرات سجين» إلى «سبعة أبواب» يعكس قلقاً للذات الساردة في التعامل مع ضمير المتكلم. وفي تاريخ الكتابة «الاوتوبيوغرافية» المغربية = نلمس هذا القلق على مستوى البنية (مثلا = الزاوية للتهامي الوزاني باستنادها إلى «الفهرسة» ــ عبد المجيد بنجلون الذي تارجح بين المذكرات ــ ومعلوم ان كل حلقة من حلقات الكتاب نُشرت مستقلة بعنوان فرعي ينص على انها «سلسلة مذكرات» ــ محمد الخضر الرِّيسوني واضطرابه بين الذكريات والمذكرات ــ أحمد عبد السلام البقالي والسيرة المقنعة عن طريق بطل «وهو حسن» جديد ينوب عن الكاتب..). عبر هاتين البنيتين سأحاول تحليل النص المعنون ب (سبعة أبواب) مع العلم أن غلبة ضمير المتكلم في النص يعود ــ في جوهره ــ إلى دلالته في خضم الصراع بين الفاعل والمفعول به، بين السارد وسرده (يمكن الاستئناس في هذا المجال بمثال هام يتمثل في الوثيقة التي قدم بها الاستاذ محمد برادة مقدمتي كل من علال الفاسي وعبد الكريم الخطابي لسيرة «على الحمامي» المعنونة بـ «إدريس». فبالرغم من كون السيرة «مصاغة في قالب روائي» حسب علال الفاسي، و «كشكل روائي» حسب عبد الكريم الخطابي، بالرغم من ذلك فإنها لا ترقى إلى مستوى المقال المباشر الذي يكشف عن أباطيل فرنسا (2).

والخلاصة الأساسية من المثال السابق تتجسد في أن اختيار شكل ما عند كتاب الحركة الوطنية يعود في جوهره إلى طبيعة الموضوع دُون ــ وهذا أمر مستساغ في تلك المرحلة ــ أن يعني ذلك وجود وعي نظري بالأشكال والأنماط الأدبية المختلفة. إن المقياس الذي فرق آنذاك بين الوطني والعميل، هو الذي فرق أيضا بين القصة الجيدة والقصة غير الجيدة.

لنعد إلى النص. تَمْنَحُ «سبعة أبواب» (3) نفسها للقارئ ــ منذ الصفحة الأولى ــ عند تصريح كاتبها بالهدف من هذه الذكريات. والتصريح في هذا المجال لا يستند إلى لعبة الإيهام الذي توظفه ــ عادة ــ السيرة الذاتية ذات الطابع القصصي بواسطة ضمير المتكلم بهدف خلق قناعة معينة لا تقبل الشك من طرف القارئ، بل إن الايهام يتخذ منحى صريحا واضحاً يساير العنوان الأصلي للكتاب (4).

يتضح هذا المنحى بصورة أخلاقية صريحة عند بداية الحكي «.. ولم أباغت بالسجن يصدر حكما من فم القاضي أو رئيس الشرطة كما يباغت الخارجون عن القانون حينما لا يتوقعون نتيجة ما يرتكبون، بل إني كنت أسعى إليه عن عمد وسبق إصرار كما يقول رجال القانون..».

إن هذا التصريح برنَّتِهِ الخطابية ــ يعود إلى خطاب سياسي، ساد خمسينات القرن عند مثقفي الحركة الوطنية. وهو ــ من ناحية أخرى ــ يُطلعنا على أن الطبعة الجديدة لسبعة أبواب «محاولة» لا متلاك ناصية القص في خضم طغيان الخطاب السياسي (5).

غير أن هذه الطبعة الجديدة حاولت تخفيف حدة هذا الخطاب بإحالتنا على مرجعية حكائية متوارثة في الذاكرة الشعبية التي أبدعت في الحديث عن الحواجز السبعة المتمظهرة بنيات مكانية ورمزية مختلفة مثل الكهف والحب والعوالم السفلية ومنها السجن... فضلا عن دلالة هذا الرقم ــ رقم سبعة المُتَّسمة بالمُفارقة من حيث الوجود والعدم، الحياة والموت.. ألا يَعدُّ الداخل إلى السجن مفقوداً أو الخارجُ منه مولوداً.. ؟.

في ذهن الرَّاوي إذن منذ البنية الحكائية المتوارثة، ولكنه ــ في نفس الوقت ــ يطمح إلى خلق **حكايته الخاصة** مُبْرِزاً ما جرى له في مكان تقشعر منه الأبدان، وتفضي أبوابه إلى أبواب أخرى إلى ما لا نهاية. ذلك المكان هو السجن.

ولو رجعنا إلى النص لوجدنا أن الأبواب السبعة في «السبعة أبواب» لم تخرج عن هذا التشكيل الذي يعود إلى بنية الحكاية الشعبية. يتضح ذلك من خلال الجدول التالي الذي يجسِّدُ سُبَاعِيَةَ النصِّ (6).

الأبواب السبعة

الباب	اسم الباب	النص	الصفحة
1	باب المنزل	«وفتحت الباب فاصطدمت بصدور أربعة...»	13
2	باب السيارة	«حينما وقفت السيارة بباب مركز الشرطة...»	22
3	باب مركز الشرطة	«... إلى باب مركز الشرطة كنت أقطعُ آخر خيطٍ بيني وبين الحرية»	23

4	باب الكهف أو الزنزانة	«ودخلت الباب الضيق. باب الكهف»	31
5	باب المحكمة	«في باب المحكمة»	58
6	باب السجن	«ولم يكد آخِرُنا يجتاز العتبة حتى انصفق الباب خلفنا»	67
7	باب الحرية	«رَميتُ الباب خلف ظهري فاستقبلتني عيون مُتَطلعة ثم شفاه هامة...»	194

تتأكد هذه الفرضية ــ الأبواب السبعة ــ عند توغلنا في عملية الحكي التي عكست مرجعها في الحكاية الشعبية، أثناء حديث السجين عن ذكريات سجنه.

إن هذه الذكريات المروية من طرف السجين، تهدف إلى تقديم عالم «غرائبي» ــ وهو بالفعل كذلك ــ يختلفُ عن باقي العوالم. ومن تم كان هذا الاحساس وراء رغبة المتكلم في خلق حكاياتٍ عديدة مستقلة البناء. لا رابط بينها ــ حكائيا ــ إلا رابط السجن. وفي كثير من الأحيان، لم تخرج هذه الحكايات من مجموعة صور لنماذج السجناء والسجانين مثل «بال مال» و «الباريزيان» و «فوِيلَة»... الخ، ليتأكد حضور الحكاية الشعبية مرة أخرى، عند توفر حافز الحكي الشائع في هذه الحكاية. وأقصد بذلك أن الزمان في الحكاية ليس هو زمان أبطالها، بل زمن رواتها الذين بذلك يختارون الوقت الملائم لرواية الحكاية، الشيء الذي يمكنهم ــ في نفس الوقت ــ من صياغه الحكاية بحريةٍ تامة لا مجال فيها للتدخل من طرف الآخرين.

يقول الراوي السجين «استجاب النوم لجسَدٍ مُتخن بالآلام، وحملني **البساط السحري** إلى عالم الأحلام، فرأيتني وقد أشتدت الأزمة وطَفَحَ الكيل وضاقت حلقة التطويق الفرنسي على المغرب... (7).

والدليل على ذلك، أن هذه الصفحات التي ضمها القسم السابق (36) تميزت بشفافية التجربة، التي قدمها المتكلم وكأنه لم يغادر السِّجن بالرغم من خروجه منه. هكذا انفتح المجال للتخيل، الذي افتقدناه في الأقسام السابقة، وأصبح المؤلِّف ــ بسبب ذلك ــ أكثر اقترابا من الشكل القصصي الأتوبيوغرافي الذي تدفق بيسر بعد أن تخلص من كوابح الخطاب السياسي والإديولوجي المباشرين.

ولعل هذا التوجه الجديد هو الذي يسمح لنا بتقسيم النص إلى قسمين كبيرين :

أ. من الفصل الأول إلى الفصل الخامس والثلاثين (1 إلى 35) الذي لم يكن إلا مجرد ذكريات توهم بطابعها الذَّاتي من جهة، والقصصي من جهة ثانية. وهذا ما يجعل العنوان الأصلي «ذكريات سجين» ملائما لذهنية سجين أراد، أن يعلن عن انتمائه الصريح بواسطة «قصة مسلسلة الأحداث، وان يكن الجانب القصصي فيها **ثانوي** الأهمية إلى جوار المضمون الانساني والوطني : (19).

ومن ثم لم يكن زمن الحكي هو زمن التجربة الذاتية، بل كان الزمن زمن **التسجيل «الكرونولوجي»** الذي ينتقل فيه صاحبه من حالة إلى أخرى، ومن محطة إلى محطة، مسايرا زمن الأحداث المتواترة التي أحاطت بنفي ملك البلاد، ووجهت ـــ في نفس الوقت ـــ عملية الكتابة.

ب. من فصل السادس والثلاثين إلى الفصل السابع والثلاثين الذي يعكس قدرة الراوي ـــ ولو بعد فوات الأوان ـــ على تمثل التجربة. وهذا يؤدي إلى القول بأن الموقع الطبيعي للفصلين هو موقع البداية بالنسبة للسيرة الذاتية القصصية التي تكتشف وجودها أثناء الممارسة وليس خارجها «ومع ذلك فدخول «السجـن» كالخروج منه لا يقبل هذه الفلسفة... أوامر تصدر فَتَخْتَطِفك من فراش نومك وعائلتك ليلقى بك في السجن. لماذا ؟ لا أحد يدري ؟ (20).

إن هذا السجن الخارجي هو الذي يجسد عمق المعاناة، خاصة عندما يتنكر الأهل والأصدقاء، ويصبح الحنين إلى السجن لا يعادله إلا الحنين إلى جنة مفقودة، إذ ذاك تصبح الذات في صراع مع الآخرين ـــ وهذا هو جوهر السيرة الذاتية ـــ سواء على مستوى الظاهر الذي لا يستطيع إخفاء ملامح السجن، أو على مستوى الباطن الذ يَعُورُ بالإحساس بالانفصال والوحدة القاتلة.

بهذا الشكل تَتَغيَّر حوافز الحكي، ويصبحُ الإحساس بفظاعة السجن دافعا من دوافع الحكي، بل إن الدافع الوطني يصبح مشار جدلٍ بين الراوي وذاته.

هكذا قدمت لنا هذه الصفحات القليلة الخاصة بالفصلين (36 و 37) فارقا جوهريا بين السيرة الذاتية التي تصبح فيها الذاتُ مستبطنة سرديا، وبين المذكرات التي طمحت إلى تخليد المواقف والأفكار عوض تبليغ ذلك عن طريق الاحساس الانساني. أخيرا، كانت «سبعة أبواب» قد كشفت عن مقصد صاحبها في الكتابة. وهي بذلك وجهت القارئ إلى تبني قراءة تصديقية لما يقوله الكاتب (21)، الشيء الذي فرض على القارئ أن يعيد النظر في الجنس الأدبي ذاته.

من هنا كانت «سبعة أبواب» مُخلصةً لعنوانها القديم» مذكرات سجين» الذي لم يعكس تَجربةَ حياة بالمعنى الاتوبيوغرافي، بل عكس **موقفا فكريا** من مرحلة زمنية محددة. والفرق بين السيرة والمذكرات ولد فرقاً آخر تجسَّد في العلاقة مع التخيل أو المستوى القصصي عامة. فالمذكرات قد لا تحتمل الجانب التخيلي. بخلاف السيرة الذتية التي تلتصق بالتخيل مما يولد فضاء جديداً يسمح بتحقيق ما لم يقع بالفعل. وعلى هذا الأساس كانت حدود المذكرات حدود الزمان والمكان الحقيقين، وكانت حدودُ السيرة الذاتية حدود الواقع والحلم في آن واحد. أخيرا أطرح الخلاصات الأساسية لهذا العرض على الشكل التالي : ماذا يمثل هذا النص ؟ هل هو محاولة لتأصيل الكتابة ؟ هل هو سيرة أم سيرة مجتمع ؟

هـوامـش

1. تميزت مرحلة الأربعينات بظهور النصوص «الأتوبيوغرافية» من خلال المثقف بشقيه المشار إليها سابقا ــ الذي انتزع شرعية الكلام عن نفسه بحكم انتمائه إلى النخبة المدينية التي تزعمت الحركة الوطنية أنظر الشكل القصص في القصة المغربية لـ : عبد الرحيم مودن ج، 1. دار الأطفال 1988، ص 203.

2. الملحق الثقافي لجريدة «الاتحاد الاشتراكي» ع 57، 1984. ص، 2.

ــ عبد الكريم غلاب = سبعة أبواب. دار المعارف. مصر، 1965.

3. من المعلوم أن عبد الكريم غلاب قد اصدر «سبعة أبواب» في بداية الستينات بعنوان مغاير هو « مذكرات سجين» مسلسلة في جريدة «العلم» ابتداء من تاريخ = 61/01/20، ثم جمعت في كتاب صدر بالعنوان المعروف (سبعة أبواب». وتغير العنوان انعكس على بنية المؤلَّف الذي تحول من المذكرات في الأثر الاول، إلى «البنية الحكائية» في الاثر الثاني. غير ان طبيعة هذه البنية الحكائية «الشعبية الضمنية» لم تنعكس على حركة السرد، التي ظلت خاضعة لبنية المذكرات بسبب الابعاد الاديولوجية أكثر من غيرها. وبالاضافة إلى ذلك، لم يكن بناء الحكاية الشعبية ــ سواء على المستوى المادي أو الدلالي ــ الابناء مفارقا لحركة السرد الذي تميز بوقفات «ايديولوجية» تحكمت في حركة السرد.

4. سبعة أبواب = ص، 9.

والصورة ــ صورة السارد ــ تذكرنا بصورة «البطل الشعبي» الذي لا يقهر من جهة، وقدرته على تجاوز الاختبارات أو العوائق من جهة ثانية. وبالاضافة إلى هذا وذاك حل البطل الشعبي في خطاب الحركة الوطنية، أو حل هذا الأخير في البطل الشعبي ليصبح بطلا جديدا يحمل أسئلة وهموما جديدة.

5. معظم الذين مارسوا الكتاب القصصية من كتاب الحركة الوطنية، لم يبتعدوا عن تأثير دائرة المقال السياسي الذي ارتفعت أسهمه قبيل مرحلة الاستقلال وبداية الخمسينات. نشير في هذا المجال إلى الأسماء التالية : محمد التازي، عبد القادر الصحراوي، عبد الرحمان السائح، عبد المجيد بن جلون، عبد الكريم غلاب... ومعظم المقالات دارت حول الموضوعات التالية : التعريف بواجبات المواطن، التعريف بمؤسسات الدولة، إصلاح العدل، علاقة الأدب بالواقع الجديد تحرير المرأة، محاربة الأمية، اللغة العربية والواقع ــ إلخ. وقد وجدت هذه الموضوعات مجالها التطبيقي ــ بشكل أو بآخر ــ في الكتابة القصصية عند هؤلاء الرواد.

6. للحكاية الشعبية رواتها، وكل راوٍ من رواتها يروي عن رواة سبعة سبقوه. ومن تم فالرقم يمتلك دلالته المعيارية ــ مثل المعلقات السبع ــ التي من مصداقية النص لدى القارئ، وفي النص ــ سبعة أبواب ــ نجد لكل بَابٍ حكاية.

7. سبعة أبواب. ص. 78.

8. تطور الفن القصصي بالمغرب. أحمد اليابوري. ص. 177

9. شغلت وقائع الحلم ما يقرب من ثلاث صفحات ابتداء من ص 78 إلى ص 80. (سبعة ابواب).

ــ وقد أدّى ذلك إلى تخلخل العلاقة بين السارد وسرده، بين الكاتب ونصّه، بخلاف ما ذهب إليه أحد الباحثين الذي رأى بأن النص حَقّق توازُناً فنياً «بين الرّاوي وبين باقي شخصيات القصة، أنظر : يوسف الشريف العلم، 13 يونيو 1969.

10. يقول الكاتب «وعادت بي **الأحلام** إلى اجتماعاتنا الصغيرة». ص. 80 ثم «وعادت بي **الذاكرة** إلى مفتش الشرطة ص. 81. ومعلوم أن الصياغتين تتكرران في الحلم عدة مرات.

11. سبعة أبواب ص. 16، 28، 34.
12. سبعة أبواب ص. 16، 24.
13. سبعة أبواب ص. 29.
14. سبعة أبواب ص. 75.
15. سبعة أبواب ص. 79.
16. سبعة أبواب ص. 21، 25.
17. يشير «لوكاتش» في معرض حديثه عن الرواية التاريخية إلى أن «ما يهم الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث. وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي». لوكاتش. الرواية التاريخية، تر، صالح جواد كاظم. 1978. ص 46.
18. أحمد اليابوري : المرجع السابق. ص. 183.
19. انظر مقدمة محمد مندور لـ «سبعة أبواب». ص. 6.
20. سبعة أبواب ص. 196.
21. طوال السرد كان السَّاردُ حريصاً تَمام الحِرْصِ عَلَى خَلْقِ تَطَابُق بيْن خطابه وَخطاب الحركة الوطنية، في حين أن الإنتاج السّيري يتعارض في عمقه مُع الخطاب الإديولوجي، أنظر : عبد الله المتوكل، المغرب، **مرجع البُؤس في السيرة** الذاتية، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع، 34. 17 — 18 رمضان 1404.

السنن الثقافي في رواية
«وعاد الزورق إلى النبع»

□ أنور المرتجي

تطرح الكتابة الروائية عند الأستاذ عبد الكريم غلاب سؤالاً يطال تجربة الكتابة بصفة عامة عند المثقف الوطني. لماذا يراهن عبد الكريم غلاب على الكتابة في ميادين مختلفة (الرحلات ــ البحث التاريخي ــ العمل الصحفي ــ المقالة) هل هناك وعي خاص بحدود الانتقال من مجال فكري إلى مجال إبداعي، ما هي الدوافع التي تجعل المثقف الوطني ينفتح على أشكال مختلفة من أنواع التواصل ــ هل هناك احساس ما، بصدمة الانتقال من لغة الكتابة السياسية إلى لغة الابداع ؟

لا تسعى هذه الأسئلة أن تصف واقعاً موجوداً، وأن تنبه إلى حالة متميزة، وإذا استبقنا كل تحليل نصي، يمكننا أن نفسر تاريخيا هذه الظاهرة، بأنها تمثل مرحلة في تطور الوعي الفني والفكري داخل الثقافة المغربية، كما أنها تعلن عن زمن النشأة والتشكل الأولي الذي عرفته الأنواع الأدبية في مرحلة صعود ونشأة قوى صاعدة، على المستوى، المحايث، والتحليل النصي ــ سنتوجه بهذا السؤال نحو البحث عن دلالة التعالق والتداخل الذي يحدث بين هذه الممارسات الدلالية المختلفة داخل الكتابة الروائية عند عبد الكريم غلاب كنموذج للمثقف الجمعي الذي ينشطر بين حضوره كذات مرسلة (تذكر بالمناضل السياسي والصحفي) وكمنتج مادي لنصوص إبداعية وأدبية.

لقد سبقنا إلى طرح هذا السؤال مجموعة من الشكلانيين الروس، خصوصاً الناقد ايخنباوم الذي تساءل حول علاقة الحضور والتقاطع بين الكتابة الصحفية والكتابة الأدبية عن بوشكين.

إن كل نص إبداعي يفصح عن نظريته النقدية كما يقول الناقد التفكيكي بول دي مان، ولهذا

نجد أنفسنا عند دراسة رواية و «وعاد الزورق إلى النبع»، أمام سؤال تقنية الكتابة الإبداعية كما يتصورها عبد الكريم غلاب، من أجل البحث عن سيرورة الانتاج القبلي الذي حدد تشكل وتوليد هذا النص، وبذلك سنجيب من خلال فعل الكتابة الإبداعية عن سؤال القراءة الذي يوجه نشاط الكتابة الروائية عند عبد الكريم غلاب.

تنطلق أحداث الرواية «وعاد الزورق إلى النبع» في السنوات الأولى من استقلال المغرب من خلال متابعة مسيرة شاب من أصل فاسي اسمه فوزي، الذي عين طبيبا لمستشفى مركزي في قرية نائية (بن عبو) حيث سيلاحظ فوزي في هذه القرية هيمنة لسلطة القائد على سكان القرية، كما أنه سيكتشف بالتدريج عزوف سكان القرية عن زيارة المستوصف لأسباب مادية ولايمانهم بالخرافة، نتيجة لوضع العزلة الذي يعيشه فوزي في هذه القرية سيعمل على فتح قنوات الاتصال والتواصل مع سكانها من خلال الدفاع عن قضاياهم، والسعي إلى تغيير علاقتهم بالمخزن عبر أحداث مجلس قروي منتخب، وتنظيمهم للحرث الجماعي الذي يمنحهم حق استغلالهم لأرضهم، كما أنه على المستوى الانساني سينجح في تغيير حياة أفراد القرية من خلال حثهم على التعليم (شخصية جمعة خادمة المستوصف) وتسريب الوعي السياسي إلى أحمد الذي سينتمي إلى النقابة عند انتقاله للعمل بإحدى المدن الكبرى.

في البداية تدفعنا هذه الرواية، أن نستحضر النصوص الغائبة التي وجهت فعل القراءة السابق عند المؤلف، فمن خلال شخصية فوزي الطبيب الذي يمثل سلاح العلم ضد الخرافة، نتذكر رواية «قنديل أم هاشم» للكاتب المصري يحي حقي، التي قاربت بطريقة فنية ودرامية نفس الموضوع، حيث نجد سكان قرية بن عبو في رواية «وعاد الزورق إلى النبع» يفضلون «استدعاء فقيه القرية ليكتب حجاباً لأن المريض تملكه روح الشيطان» كما أن المرأة في هذه القرية ما زالت تعتقد بوجود «الراقد» بعد أن تجاوزت سن الخمسين، وتعتبر هذه الاشكالية (علاقة العلم بالخرافة) التي تطرحها هذه الرواية من صلب الأسئلة التي جابهت الفكر النهضوي منذ البدايات والتي ما زالت تطرح نفسها إلى اليوم عبر ابدالات مختلفة ترتبط بعلاقة الأنا مع الآخر، من ثنايا النص الثاني الذي تمثله رواية و «عاد الزورق إلى النبع» نجد توظيفاً صريحاً لا سطورة بجماليون «ما يزال فوزي يذكر هذا الشريط الذي اقتبس رواية برنار دشو «بيجماليون» عصرنها وحولها من مثال يصنع من الطين تمثالاً معبوداً لجماله وروعته إلى فنان يصنع من ريفية ساذجة رثة تقطف الورود من الاحراش لتبيعها في أسواق المدينة التي لا تعرف الورود إلا منظومة في أصصها وزهرياتها، يصنع منها تمثالاً جميلا متحضراً متعلما موسيقياً مغنياً ثم ينتهي بعبادته» ص 146. هذا التوظيف الاعتباطي لهذه الأسطورة يتحول عند المؤلف إلى نوع من الحجاج الذي يبرر لفوزي الطبيب أن يحول امرأة (جمعة) من خادمة تعمل في تنظيف المستوصف إلى شخصية ارستقراطية تعرف القراءة والكتابة، وتقوم بمهمة الطبيب، لتصير له زوجاً في آخر الرواية، لكن غياب البعد الدرامي لشخصية فوزي في علاقته بجمعة، وتحقيقه السهل لأهدافه السيعدة دون أن يتمرد التمثال / جمعة على خالقه يجعلنا لا نصدق شخصية فوزي في نواياها ورغباتها النبيلة لأنها لا تمتلك الكفاءة الفنية والمنطقية لتحقيق هذه الرغبة، مما يجعل منها مجرد مبرر فني من أجل توصيل خطاب سياسي كبير، يسعى إلى تحقيق التغيير الشامل لمجتمع القرية — انسانيا واجتماعيا على حساب شخصيات لا تمتلك المصداقية الفنية للدفاع عن هذا المشروع النبيل.

المكون الثالث للنص الروائي عند عبد الكريم غلاب، نجده يستعير رسالته من الخطاب السياسي المباشر خصوصاً عند ما يتعلق الأمر بالحديث عن الثنائية التقابلية المدينة / البادية، وعلاقة الفلاح بالأرض حيث يتحول تركيب الفضاء الروائي في رواية «وعاد الزورق إلى النبع» إلى تكثيف لخطاب ايديولوجي يجد أصوله المرجعية في الكتابات السياسية للمؤلف (دفاع عن الديمقراطية ــ الاستقلالية ــ في الاصلاح القروي) وهذه الشواهد التي نقتبسها من الرواية تحيلنا ببساطة إلى مصادرها الأولى، «الحكم هو كل شيء البادية ولهذا يجب أن ندفع الفلاح في الريف إلى مركز المسؤولية، ليشعر بأنه انسان ويشعر بأنه مواطن، ويشعر بأنه مطالب بالأمن له ولغيره من زملائه في المسؤولية، عند ذلك يخف العبء عنه وعن السلطة كلها في المحافظة على الأمن» ص 101، وعن علاقة الفلاح بالأرض تقول الرواية «كل الفلاحين يتحدثون عن الأرض ــ عملهم الأرض ــ لم يرتبطوا بها ارتباط عمل فحسب، ولكن ارتباطاً عضويا، الارض أمهم» ص 205 «الأرض يملكها ونحن نحرثها» (ص 283) «نحن جميعا ابناء الأرض نحبها تلتصق بها نخدمها نسقيها بعرقنا لتحول شقاءنا إلى سعادة» (ص 276) وعن علاقة المدينة بالبادية بقول المؤلف «في المدينة تعمل كثيرا وتتكلم قليلا، في القرية تتكلم ولا تعمل» (ص 266)، المدينة اصبحت صعبة يدخلها الغريب دون سلاح كان سلاحه عضلاته، لم تعد العضلات تكفي اليوم سلاحه عقله قبل عضلاته (ص 232)، «علمتني القرية أن أفر منها ــ المدينة علمتني أن أعود إليها» (ص 233).

هذه الأمثلة المقتبسة من رواية «وعاد الزورق إلى النبع» تحيل إلى لغة خامة Idiolecte تذكر بالنصوص السياسية للمؤلف مدمجة بذلك مفردات وملفوظات جماعية، تعتبر مؤشرات نصية تحيل إلى الوضعية السوسيو لغوية التي ولد فيها نص «وعاد الزورق إلى النبع»، لأن تبني المؤلف لهذه البنية الاسلوبية المغلقة، على حساب تراكيب أسلوبية يعتبر انحيازاً ضمنياً لصالح الفئة المنتجة لهذه اللغة الخاصة بحيث يتحول هذا التفكير التقابلي، الذي يهيكل بناء النص الروائي عند عبد الكريم غلاب إلى صدى صامت للفكر التعادلي الذي يحدد رؤية المؤلف للعالم من خلال تضمينه للغة جماعية محددة يقرأ من خلالها المؤلف المجتمع والتاريخ والايديولوجيا من موقعه الخاص.

وبالرغم من أن الرواية تنبني على علاقات حوارية فإنها مع ذلك تبقى رواية الصوت المفرد الذي يوزع اقواله على شخصيات لا يميز قسماتها خاصية محددة بقدر ما تتوسل إلى هذا التعدد والاختلاف من خلال استبدال أسماء (جمعة ــ فوزي ــ قدور أحمد ــ القائد) التي تتحول إلى تنويعات مختلفة ظاهريا لصوت واحد ــ هو صوت المثقف الذي يمثله فوزي، حيث يتجه مسار الشخوص حتى نهاية الرواية إلى الاقتراب من شخصية فوزي، وبذلك تكون رواية «وعاد الزورق إلى النبع» رواية المونولوج الذي يتقنع بالحوار وليس بالحوارية، من خلال هيمنة الاستفهام، واستعمال عبارتي السؤال والجواب، فمن خلال عملية إحصائية بسيطة لهذه الظاهرة وجدنا أن عدد العلامات الإستفهامية تتجاوز اربع مائة استفهام، وأحياناً يتم ذلك من خلال تعابير مباشرة مثل «تساءل : أجاب دون أن ينتظر من يجيب» (ص 94) «أسئلة ألحت على فوزي» (ص 28) «علامة استفهام ارتسمت على جبين الطبيب».

إن المؤلف يعمد إلى تحريك كل الامكانيات التقنية كالحوار والاستفهام، من أجل اشراك المتلقي، بغية جلب انتباهه إلى الارتباط بالنص، لأن صيغة الاستفهام والحوار لا تتطلب جوابا بقدر ما

تسعى إلى تمتين العلاقة بالقاريء لكنها مع ذلك لا ترقى إلى أن تقدم لنا مظهرين دلالين مختلفين يدخلان في علاقة تضاد صراع فيما بينهما، بل يتحول السؤال والجواب، إلى مجرد تبادل لقول وكلام واحد، معتمداً في ذلك على صيغتين تركيبيتين مختلفتين كما أن التوجه الاثباتي الذي يطبع المسار السردي للنص الروائي عند عبد الكريم غلاب منذ البداية إلى النهاية يجعل العلاقة لا تختل بين القبل والبعد، وذلك من خلال النهاية التي لا تُكذب البداية وهو ما يعطي للمتكلم الأول في النص (فوزي) أن يظهر بمظهر المتكلم الموضوعي، الذي يعرف أكثر من غيره من شخصيات الرواية، نتيجة للعلاقة المنطقية السببية التي تحدد المسار الزمني في الرواية كتحقق موضوعي للزمن الخارجي.

جواباً عن السؤال الذي طرحناه في بداية هذه الدراسة، والمتعلق بالكتابة الابداعية كاختيار عند عبد الكريم غلاب بجانب الكتابة الفكرية والسياسية يمكننا أن نفسر هذه الظاهرة التي يشترك فيها جميع المثقفين الوطنيين، بالرغبة في أخذ الكلمة الذي لا يمكن أن يفسر الا داخل سياق دياكروني يقرأ النشاط الإبداعي داخل حركيته التاريخية، من خلال موضعته داخل ما يسميه لوتمان بنص الثقافة أو السنن الثقافي الذي كان سائداً في مرحلة ما قبل الاستقلال، أي زمن الحصار عندما أمم المستعمر كل اشكال التواصل. مما دفع المثقف الوطني أن يعدد أشكال الحوار والتبليغ (الخطابية ــ الأدبية ــ الفكرية ــ السياسية) حتى يقترب من مواطنيه.

إن دلالة الكاتب الجمعي الذي يمثله المثقف الوطني على شاكلة الأستاذ عبد الكريم غلاب، عندما اختار تاريخياً التجريب الإبداعي حقق جماليا وفنيا وظائف تعبوية وتعبيرية تتجاوز طموحاته ومقاصده. الذاتية ــ لأن تبني الاختيار الإبداعي (الرواية ــ القصة) في مرحلة تأسيس الأنواع الأدبية، ساهم في إنشاء لغة تنزل العربية من موقع المتعالي والمقدس إلى مجال الدنيوي ــ وتكسر فيتيشيتها الطاهرة من خلال محاكاة بنيتها التركيبية والدلالية (العامية) للمعيش واليومي لتدشن لمن أتوا بعد عبد الكريم غلاب تقاليد لغوية جديدة تتجاوز النثر التقليدي واللغة الفقهية التي كانت مهيمنة في مرحلة ما قبل تأسيس الرواية.

تشكلات الفضاء السجني في روايات غلاب

□ حسن بحراوي

أصبح من المألوف أن نستمع إلى الكتاب وهم يرددون، بثقة متزايدة، بأن تشكيل الفضاء الروائي لا يخضع لقانون ثابت أو يتبع خطة معلومة ومفكراً فيها قبلا وأنه إنما يتشكل من خلال سيرورة الأحداث وانسجاما مع أمزجة وطبائع الشخصيات التي تنهض بالسرد. وليس لنا، في الوقت الراهن، سوىٰ أن نصدقهم طالما أننا لم نتوفر بعد علىٰ شواهد ملموسة أو قرائن دامغة تفسد هذا الرأي أو تضعه في أزمة.

وإذا كنا نأخذ علىٰ هذه التصريحات طابعها المجنح ومظهرها التبسيطي الذي يوهم بتلقائية لا وجود لها في العالم الروائي الشديد التعقيد فإننا نثمن، بالمقابل، ما توحي لنا به من اتصال أو تقاطع بين الفضاء الروائي وباقي المكونات الحكائية الأخرىٰ كالأحداث والشخصيات والحبكة إلخ.. ومن هذه الناحية فنحن نوافقهم علىٰ النظر إلىٰ المكان بوصفه شبكة من من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث ولكننا لا نجازيهم في الاعتقال بعقوبة الفضاء الروائي، بل ونرىٰ فيه مظهراً لتواضع الكاتب ونكرانه لذاته.

وفي هذا السياق يقول الناقدان بورنوف ووولي، «إن المكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوّي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف. وتغيّر الأمكنة الروائية سيؤدي إلىٰ نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحىٰ الدرامي الذي يتخذه» (1)

---

1. بورنوف و وولي : عالم الرواية. بوف، باريس، 1972ص 105.

إن النتيجة الأولى الملموسة لهذا الموضع هي أن الفضاء الروائي يصبح عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها، ثم إنه من زاوية اختياره وتوزيع امكنته داخل السرد لا يخضع لحظة اتفاقية بما يعني أن الروائي لا يلجأ إلىٰ الصدفة لكي يشيد فضاءه. كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية وانما يحاول اتباع ما يسميه هـ، ميتران بقانون الأصالة أو قانون التشابه اللذين يخضعان، عن وعي أو بدونه، لقاعدة شكلية (2). ولعل أهم عناصر هذه القاعدة الشكلية وأكثرها وجاهة هو مفهوم المفارقة الذي يعود في أصله الىٰ جدلية الداخل والخارج المتضمنة في المكان والتي ترىٰ أن فضاء الرواية «مكان منته وغير مستمر ولا متجانس وهو يعيش علىٰ محدوديته، كما أنه فضاء ملئ بالحواجز والثغرات وغاص بالأصوات والألوان والروائح وباختصار فإنه ليس فيه أي شيء إقليدي (3).

وربما كان الفضاء السجني الذي نقترح مقاربته في هذا البحث من أكثر الفضاءات تجسيدا لفكرة المفارقة هاته، لما يشتمل عليه من ثنائيات ضدية قائمة في أصل نشأته مثل التعارض القائم بين الخارج والداخل/الانفتاح والانغلاق/الاتساع والمحدودية... إلخ وهذه الثنائيات الجدلية كما يبدو لا تلغي بعضها البعض وإنما تتكامل فيما بينها لكي تقدم لنا المفاهيم العامة التي ستساعدنا علىٰ فهم كيفية تنظيم واشتغال المادة المكانية في الرواية موضوع التحليل.

إن التأمل في فضاء السجن، بوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الاسوار، قد شكل مادة خصبة للروائيين للعرض وإصدار الانطباعات التي تفيد في تأثيث الدلالة التي ينهض بها السجن كفضاء روائي لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة، إقامة جبرية في شروط عقابية صارمة.

وسيشكل السجن، بهذا المعنىٰ، نقطة انتقال من الخارج إلىٰ الداخل، ومن العالم الرحيب إلى الذات المنغلقة بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهل النزيل بالإلزامات والمحظورات، فما إن تطأ اقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات التي لن تنتهي سوي بالإفراج عنه وأحيانا فإن اثارها تظل ملازمة له لمدة طويلة .. وستكون إجراءات الدخول تمهيدا للإجهاز على مقوماته الذاتية ومحو صفاته الانسانية التي ستعمل المراحل التالية علىٰ إفنائها تدريجيا : نقرأ من رواية «المعلم علي» ص 340 :

«دخل العنبر وقد اجتاز بوابة السجن بكل ما تحمله من إهانات، صفع حارس البوابة قفاه ليحني هامته فيذل، وقذف الحارس العام أذنبه بكلمات نابيات وهو يسجل اسمه، وتف في وجهه الحارس من الدرجة الثانية «كارديال» وهو يفتش جيوبه قبل أن يسلّمه إلىٰ العنبر، واستقبله السجناء بكثير من السخرية : أهلاً بالخضرة الجديدة».

وتتوج هذه السلسلة من الإجراءات الإذلالية التي تعقب الدخول مباشرة بتجريد النزيل من هويته الخاصة أي بانتزاع اسمه الشخصي واستبداله برقم يجعله في عداد النكرات التي يأهل بها السجن، نقرأ في «سبعة أبواب» ص 61 : وللرقم دلالته في عالمنا الجديد فما نحن بأسمائنا وشخصياتنا

---

2. هزي ميتيران : خطاب الرواية. بوف، باريس، 1980ص 205.

3. جان فيسجربر : الفضاء الروائي. Ed L'âge d'homme, Lausane, 1978 ص 19 .

وجريمتنا وعقابنا غير أرقام تضاف إلىٰ الأرقام التي احتلت من قبلنا مقاعدها داخل دار النقمة فتكون جميعا رقما واحدا هو الوديعة التي يحتفظ بها حارس السطح وحراس البوابة والفناء الممرات». وباختزال النزيل إلى مجرد رقم عددي تكون عملية افناء الهوية الذاتية قد اتخذت مسارها الثابت واستقرت علىٰ مدارها الطبيعي.. ويفقد النزيل بذلك عناصر اختلافه وتفرده ويتحول إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن.

ولعل أبرز رموز السجن، باعتباره مكانا للإقامة الجبرية، هي تلك المفاتيح التي تدور في اقفال الأبواب لكي تحجب العالم الرحب وتكون الحد الفاصل فيما بين الخارج و الداخل، بين «الحرية» النسبية في باحة السجن والعزلة المطلقة في الزنازن، ولذلك كانت لحركة المفاتيح لدىٰ النزلاء دلالة خاصة. نقرأ في سبعة أبواب ص 68 :

«وكانت فرقعة المفاتيح تعني إنه السجن، فقد اسلمتنا البوابات إلىٰ فناء فسيح، ولكن الفناء لم يوح لنا مطلقا بأننا في سجن، فهو فناء له حظه من شمس ونور وهواء، وللعين حظها من الامتداد، وهو اقرب مكان إلىٰ بوابات الحرية، فما شعرنا بالاثر الذي أحدثته فرقعة المفاتيح في نفوسنا حتىٰ تلفتنا فوجدنا انفسنا بين أربعة جدران، ولم يكن للباب القوي السميك الضخم غير جدار تحالف علىٰ أن يكتم الانفاس في حر غشت اللافح».

إن فرقعة المفاتيح، في هذا النص، تمسي هي المؤشر على ذلك الانتقال الاضطراري بين عالمين محايثين، عالم الشمس والهواء في الساحة وعالم الرطوبة والظلمة في المخادع الانفرادية، وأما الجدران والحواجز فلا تصبح وسائل حماية كما هي في المعتاد وإنما تتحول إلىٰ تهديد ويتحول الأمان الداخلي الذي يفترض أن توفره إلىٰ إغراء وخيانة كما يقول لوتمان (4).

إن المفتاح هو عنوان السجن إذن، فكل حركة له هي نوع من العقاب في ذاتها يعاني منها النزيل وتعمق شعوره بفقدان الحرية فيما تقوم كدليل على النظام الصارم لعالم السجناء من حيث هو فضاء مغلق يحجب الحرية ويغيبها يشير باشلار في «شعرية المكان» وهو يتحدث عن وظيفة المفتاح والمقص بأن هذا الأخير يرتبط في أذهاننا بفتح الأبواب فقط، ولا نستطيع أنه ندرك سوىٰ بالتفكير المنطقي أنه يزاوج بين وظيفتي فتح الأبواب وإغلاقها، ولكن المفتاح، في قانون القيم السائد في السجن، يرتبط بإغلاق الأبواب أكثر مما يرتبط بفتحها وذلك كما يقول باشلار، لأن حركة الاغلاق تكون دائما أكثر وضوحا وقوة وسرعة من حركة فتح الباب (ص 78).

ولأمر ما تظهر هذه الجدلية (الفتح والاغلاق) علىٰ نحو واضح في رواية «سبعة أبواب» حيث تبرز هذه الوظيفة المزدوجة للمفتاح عند تصوير «سبعة أبواب» حيث تبرز هذه الوظيفة المزدوجة للمفتاح عند تصوير خروج البطل من السجن، نقرأ في ص 191 «واخترقت ممرات وابهاء.. أبوابا تفتح في وجهي ثم تغلق من خلفي كذلك، ولكن الاتجاه كان معاكساً» ومن الطريف في هذا المعنىٰ أن رواية «سبعة أبواب» تحمل علىٰ غلافها صورة لسبعة مفاتيح في أوضاع مختلفة...

---

4. يوري لوتمان : بنية النص الفني. غاليمار، باريس 1973 ص 320.

مفارقة أخرىٰ يكون فضاء السجن موضوعا لها وتتصل بمفهوم الحرية ذاته في مدلوله وأبعاده وقيمه. وإذا كان السجن في الاصطلاح الشائع يرتبط بالحجز وفقدان الحرية فإن الروائي يمكنه أن يعطيه في بعض السياقات بعدا جديدا ودلالة مختلفة وغير متطابقة مع المتداول المألوف..

ومن ذلك مثلا، كما عند ذ. غلاب، ان السجن يصبح موضوع ثنائية مفارقة تجمع بين افتقاد الحرية واستعادتها، ففي «دفنا الماضي» كما في «المعلم علي» يكف السجن عن أن يكون مكانا للسجن والاكراه ليصبح فضاء يتيح اللقاء والاتصال بين شخصيات النزلاء من المناضلين الذين كان لقاؤهم، وهم خارج السجن، موضوع مخابرات واستنطاقات، نقرأ في دفنا الماضي ص 338 : «لم يكن عبد الرحمن يحس بأنه فقد الحرية أو أنه سجين، وإنما كان يشعر بأن السجانين أتاحوا له فرصة لم تكن حياة الحرية تمكنه منها الالماما، وهي الاتصال بهذه النخبة من المناضلين، كان يعرفهم عن بعد، وكانت زيارتهم تكلفهم أو تكليفهم تحقيقا بوليسيا دقيقا، ولكن السلطة هذه المرة قد جمعتهم في قفص ومع ذلك كانوا يشعرون جميعا أنهم يتمتعون بالحرية التي لم يكونوا يذوقون طعمها : حرية التفكير معا وتبادل الرأي ووضع الخطط للمستقبل»

وأكثر من ذلك، ففي رواية «المعلم علي» سيصبح السجن مدرسة لتخريج المناضلين لما يبثه السجناء السياسيون، مثل علي والحياني، في زملائهم من مشاعر الوطنية وطرق النضال ووسائله، نقرأ في ص 340 : «كانا يحاولان تكوين المسجونين تكوينا خلقيا وتربيتهم علىٰ روح النظام والامتثال والعمل، ويختار كل منها العمال ليكوّن خلية وطنية عمالية تستعد في السجن لتخرج إلىٰ الحياة شاعرة بإنسانيتها عاملة علىٰ تحرير الانسان من الآخرين»

إن السجن، الذي أُعد أصلا لعزل الإنسان وشلِّ قدراته الخلاقة سيصبح فضاء منتجا ومحفزا علىٰ التصحيح واعداد المناضلين وذلك بفضل إرادة الحياة والعمل التي تحرك من يأهلونه، فالعامل «الصفريوي» الذي يدخل السجن وليست له أية تجربة سياسية سيخرج منه، بعد شهر، وهو «يحمل توصية من «علي» إلى «الجامعي»، وسرعان ما أصبح عاملا في سكة الحديد وأصبح عضوا نشيطا في خلية وطنية، وكان مساعد «الجامعي» في ابلاغ التعليمات إلىٰ عمال سكة الحديد» ص 344. وعلىٰ هذا النحو يتأكد الدور الجديد والمفارق الذي أصّلته الرواية المغربية للسجن بوصفه مصدراً للتعبئة ومدّ الشخصيات بالخبرة والوعي الوطنيين، وينجم عن هذا الانزياح الدلالي انزياح اخر مواكب يطرأ علىٰ موقف الشخصية إزاء المكان الذي تقطنه، فقد حل الشعور بالألفة لدىٰ «علي والحياني» مكان الإحساس المنفر بالوجود الذي اعتاد السجن أن يفشيه لدىٰ نزلائه، نقرأ في الرواية ص 340 : «ولَم يجد السجينان في حياة السجن ذلا، وإنما شَعَرا بغبطة لم يكونا يتوقعانها وهما يضحيان من أجل فكرة، من أجل عمل، من أجل طبقة تعيش حياتها باحثة عن لقمة خبز نظيفة».

إن هذا الاختلال الكامل الذي يلحق دلالة الفضاء السجني لدى غلاب سيثمر لنا اختلالا دلاليا اعمق وأكثر تأثيرا فيما يخص مفهوم الحرية ذاته، فأي حرية نقصد عندما نتحدث عن افتقادها أو احتجابها داخل السجن ؟ إن الطابع المفارق لهذا المفهوم يقودنا إلىٰ القول بوجود الحرية داخل الانسان وليس في خارجه أو في محيطه، وذلك لأن الخارج، في العادة، يكون مجرد قشرة شفافة متغيرة ولا يمكن الوثوق بمظهرها، وإلا فكيف يمكن تفسير التحسر الذي يشعر به النزيل وهو يغادر

مكان إقامته الإجبارية ويستعيد حريته «الخارجية» إذا لم يكن بعنصري الألفة والاستئناس بطبيعة المكان وما يحيط به من موانع وحواجز، نقرأ من «سبعة أبواب» ص 181 على لسان السارد : «وقد رأيت سجناء من الذين يسميهم المجتمع «مجرمين» يودعون اصدقاءهم ونزلاء عنابرهم وفي وجوههم حسرة، وفي عيونهم دمعة ألم...

إلى جانب مفهوم المفارقة الذي ابرزنا بعض مظاهره فيما تقدم هناك مفهوم التراتب الذي يقضي بتوزيع الفضاء السجني إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدإ تراتبي معقد ومشكوك في مراميه.. وفي محاولة لتفكيك أجزاء تلك التراتبية وبيان الأساس المزيف الذي تقوم عليه سنعرض بإيجاز لبعض طبقات الفضاء السجن بناء علىٰ اهميتها من حيث الانغلاق والانفتاح وخاصة فضاء الزنزانة وفضاء الفسحة وفضاء المزار وذلك كذريعة لاستعراض قيم الإلزام والحجز التي تخبرنا عنها وضعية النزلاء ضمن الفضاء السجني الشامل.

1. فضاء الزنزانة :

ليس السجن فضاء انتقال وحركة، وإنما هو بالتأكيد فضاء إقامة وثبات، يضاف إلىٰ ذلك انصاف السجن بالضيق والمحدودية، ولذلك كان من الطبيعي ان تنعكس محدودية المكان، في السجن، على حركة النزيل وتقلص من قدرته علىٰ الانتقال داخل فضاء محدود قبليا. ويزداد التضييق علىٰ حركة الشخصية عندما تكون نزيلة زنزانة انفرادية متناهية الضيق وسيئة التهوية وغارقة في عزلة قاهرة مما سيشكل المكان، نقرأ في «سبعة أبواب» ص 196 : «ستة شهور في زنزانة سقف عنيد، وكل زادي من نور وهواء ينفذ من نافذة معلقة تتقاطعها قضبان حديدية سميكة، كنت أسير في رحابها خطوة أو خطوتين ثم ينتهي بي الأمد أمام جدار صارم أو باب مقفل يأمرني : أن أقف».

إن الزنازن والمحابس الانفرادية تلعب دورا حاسماً في افشاء الشعور المدمّر بمحدودية المكان لدىٰ النزيل فضلا عن أنها تشكل مظهرا للعقاب المضاعف الذي يفرضه السجن علىٰ بعض نزلائه ومن هنا طابعها الاستثنائي داخل فضاء السجن الضيق والمغلق أصلا، وتقدم لنا رواية «سبعة أبواب» (ص 154) وصفا للزنزانة يحيط بجميع الإحداثيات التي تشكل طوبوغرافيتها ومناخها الفيزيقي والنفسي : «والكاشو غرفة مظلمة لا نور فيها ولا هواء ولا ماء، وطاؤها حصير وغطاؤها سقف متداع نخرته الرطوبة والبرودة والقدم، غرفة عقاب للخارجين عن قوانين السجن وتعليماته، لا يتناول المذنب فيها غير كوبي ماء وكسرتي خبز حافيتين مما تعافه الكلاب وله بذلة خاصة تمتاز بالقدم والخروق والثقوب لا تستطيع أن تقي بردا أو تدفع حراً»

إن الانتقال بالنزيل من الحياة «العامة» التي ألفها ضمن الفضاء الآهل نسبيا داخل السجن إلى الزنزانة الانفرادية برسم العقاب سيبدّد ما تبقىٰ من الامكانات الضئيلة في الحركة والاتصال بالعالم المحيط مما سيؤثر حتما بطريقة سلبية علىٰ معنويات النزيل وقدرته علىٰ الصمود، ويجعل من الزنزانة مسرحا تتحقق فيه مختلف فصائل الاضطهاد والإلزام والمصادرة علىٰ شخصية النزيل، ولن تعود الإقامة الجبرية في ذاتها، بالنسبة إليه، سوىٰ مظهر عقابى ثانوي يمكن تجاهله أو حتىٰ الاستئناس به في أية لحظة.

2. فضـــاء الفسحـــة :

في أفْق هذا القانون السجني المبطن بمنطق غادر ستبدو فترة الفسحة كواحة في صحراء لا حد لها، فالدقائق القليلة التي يقضيها النزيل في ساحة الفسحة ستتحول إلىٰ متعة حقيقية تخلخل الرتابة اليومية التي يفرق فيها السجن بوصفه مكانا للإكراه الجسمي والنفسي وعزلا عن الممارسة الخلاقة في المجتمع. نقرأ في «سبعة أبواب» ص 93 : «وكانت الفسحة اليومية الأولىٰ في الصباح لا تعدو خمس عشرة دقيقة نخرج إليها مجموعة نستنشق هواء تحت سماء مكشوفة، ونقوم بحركات رياضية خوفا علىٰ عضلاتنا أن تتجمد من كثرة الجلوس في مكان رطب بارد لا هواء فيه ولا نور ولا شمس، وكان مكان الفسحة لا يعدو ثلاثة أمتار مثلثة لا مربعة، ودخلنا **ثلاثثنا**، واندفع باب الفسحة مرة أخرىٰ ليوصد من روائنا».

من المؤكد أن مكان الفسحة يقع داخل عالم السجن بحيث يظل خاضعا لإلزاماته ومحظوراته لكن ثمة تحول مهم يقضي نجعل فضاء الفسحة بمثابة النقيض الطبيعي لفضاء الزنزانة، علىٰ أنه يجب الحذر من الانزلاق وراء الكلمات فالنظر إلى فضاء الفسحة من زاوية اتساعها وانفتاحها ينبغي أن يتم بالقياس إلىٰ السجن المحدود أصلا وليس بالمقارنة مع الأماكن الاعتيادية الموجودة في حياتنا خارج الأسوار، فضمن هذه الحدود فقط يمكن أن نفهم الاستثناء الذي تمثله فترة الفسحة في حياة النزيل. وفي الظاهر فإن ساعة الفسحة ستكون المكان الملائم الذي يستعيد فيه السجين بعض صفاته الانسانية التي دأب السجن علىٰ إبادتها والاجهاز عليها، نقرأ في «سبعة أبواب» ص 96 علىٰ لسان البطل «واعتقد أنني لم أر السماء جلية مترعة بالحسن كما رأينا من خلال المثلث، (...) وكانت في بهائها وجلالها تستبد بناظري حتىٰ لكأني اتطلع إلىٰ الحرية بين أحضانها، كانت المتنفس الوحيد الذي اتخلص فيه من عالم السدود والقيود فأجد في رحابة صدرها وامتداد آفاقها (يقصد الفسحة طبعا) ما يخلصني من رقابة السجان وانطباق جدران الزنزانة»

إن الفسحة كما تصورها لنا الرواية ستكون لحظة الاتصال الوحيد بالفضاء الطبيعي المحظور (ممثلا بمشهد السماء) ووسيلة النزيل الوحيدة لخرق مألوفية عالم السجن وتجاوز محدودية أبعاده وجبروت قيوده وإلزاماته.

3. فضـــاء المـــزار

إذا كان فضاء الفسحة، بفضل انفتاحه النسبي، يتيح للنزيل الاتصال بالفضاء الطبيعي وما يحيط به فإن فضاء المزار سيشهد، لقاءه بالفضاء الانساني ممثلا في زواره وما يحملونه من أطايب وما يمدونه من أنباء عن العالم الخارجي، ففيه سيستعيد النزيل بعض صفاته الانسانية المفقودة وعلىٰ رأسها إمكانية الحوار مع الآخر، المختلف، الموجود خارج الأسوار، في عالم الحرية.

إن فضاء المزار سيكون بامتياز مصدرا للامتلاء العاطفي الذي يشد النزيل إلىٰ عالم الأحياء ويحفزه علىٰ إعادة إنتاج ذاته وعلاقاته ضمن الحدود التي تسمح بها جدلية الداخل والخارج التي تنظم الفضاء السجني وتضبط العلاقات بين نزلائه والعالم الخارجي، فغشيان المزار يصحبه دائما شعور ضارب بالألفة يغمر النزيل ويبدد الكدر الذي لازمه ويتيح له استشراف لحظة التعلق العاطفي

الموصول بالحوار.. نقرأ في «سبعة أبواب» ص 129 «كلمة «بارلوار» لها مفعولها السحري عند جميع النزلاء ــ فهي تعني أن قلبا ما زال يهفو بالود والرحمة جاء ليسأل عن السجين وليستطلع خبره، وهي تعني أن خبرا ما : خيرا أو شرا، سيفاجئ السجين، وهي تعني أن سلة من الطيبات ستمتد بها الأيدي الرحيمة من خلف قضبان الحديد لينعم بها السجين ليلة وبعض يومه».

إن هذا النص، الذي يدهشنا بحرارته وصدقة، سيضعنا أمام أهم الدلالات المنبثقة عن فضاء المزار وسيسعفناأكثر علىٰ حاجة الداخل المنغلق إلىٰ الخارج المتفتح الذي يستمد منه ديناميته وأسباب صموده، ولكن وتلك الصدق وذلك الحرارة لا ينبغي أن ينسينا بأن فضاء المزار يعيش علىٰ انفتاحه اللحظي الكاذب، فخارج دلالته الخاصة المضمنة في إمكانية التواصل والحوار التي يوفرها للنزيل لا يعود للمزار ما يخلصه من إرادة الحجز الكامنة فيه طالما ظل خاضعا، في وظيفته ودلالته الشاملة، لشروط المنطق السجني الذي ينفي عنه كل ادعاءات الانفتاح والتواصل وتفضحه بشواهد الواقع العياني الذي تصفه الرواية كالتالي (ص 131) : «غرفة ضيقة لا نافذة لها غير بابين يتصل أحدهما بساحة السجن ويتصل الآخر بما بين البوابتين الكبيرتين، يقوم بين البابين قفص حديدي عتيد يصل أرض الغرفة بسمائها، وفي وسط القفص يَقف الحارس ليراقب كل كلمة تقال في الجانبين»

وبصورة عامة، وسواء أكان المزار غرفة فسيحة أو ضيقة أو حتى ساحة هي الهواء الطلق فإن إرادة الحجز تظل ماثلة من خلال الاقفاص والقضبان الحديدية النابتة هنا وهناك والتي تخترق المزار وتحوله إلىٰ منطقة منزوعة الحرية.

إن ابرز دلالة يمكن تحصيلها بصدد فضاء المزار لا تكمن فقط في تطابق الشروط الطوبوغرافية التي تنظمه مع عموم شروط المكان السجني ولا في التضييقات المعنوية التي يكون مسرحاً ولكنها تكمن أساسا في الطابع الإشكالي لهذا الفضاء، إنه يبدو مكانا معقداً ومتناقضا وظيفيا ودلاليا معا، وتتحدد إشكاليته في كونه يجمع، داخل حيز مكاني واحد هو المزار، بين النزيل والزائر أي بين عنصر مقيم في السجن وعنصر طارئ عليه هو الزائر الذي يمثل عالم الحيرة المفقودة **ومن هنا مبعث المفارقة التي تطبع دلالة المزار.**

هي ذي بعض الأفكار «الطليقـة» عن عالم القيود والحواجز الذي يعيش فيه الفضاء السجني ممثلا هنا في أعمال ذ. غلاب الروائية... وهذه هي بعض النتائج «المؤقتة» التي أسفرت عنها **معاشرتنا لها طيلة** سنوات عديدة من القراءة والتأمل.

قراءة في رواية
(صباح.. ويزحف الليل)

□ عبد الرحمن بوعلي

«إن الرواية بالمغرب (لا أقول المغربية) قد شقت طريقها رغم قلة النماذج منها. معظم كتابها ارتبطوا بالمجتمع في القطر المغربي أو بالمجتمع العربي عموما. معظم كتابها يحملون هموم شعبهم، معظم كتابها يحملون أنفسهم رسالة، يختارون لهم رسالتهم، يحاولون أن يؤدوها بالكلمة الفنية. من هنا أنظر إلى تطور الرواية المغربية بكثير من التفاؤل...»

عبد الكريم غلاب

آفاق، عدد 3 ــ 4 دجنبر 1984، ص 107

(1)

لعلنا لا نُجافي الحقيقة إذا أشرنا ــ في البداية ــ إلى أن عبد الكريم غلاب هو كاتب صاحب تجربة روائية تكاد تكون فريدة من نوعها. فإذا نظرنا إليه من زاوية كمّ الروايات التي نشرها، فقد نعتبره من بين الروائيين المغاربة القلائل الذين واكبوا التجربة الروائية في المغرب. وإذا نظرنا إليه من زاوية المضمون الذي يسيطر على مجمل رواياته، فإننا نقتنع إنه صاحب أطروحة فكرية وطنية تكاد تكون واحدة، وان تغيرت عناصرها.

★ (صباح.. ويزحف الليل) دار الآداب، ط 1 1984.

وربما لهذين السببين، لا تكاد دراسة من الدراسات تناولت طبيعة الخطاب الروائي في المغرب وتشكلاته وآفاقه لم تتناول جهود هذا الكاتب، ولم تحللها من زوايا مختلفة.

ولئن كانت التجربة الروائية لعبد الكريم غلاب تأخذ مثل هذا الحجم، فلا لشيء إلاّ لأنه اتبع في مساره الروائي طريقة اعتمد فيها على الاسترجاع الروائي لأحداث هي من صميم تاريخ الحركة الوطنية في المغرب. وهكذا، فإن رواياته كـ (سبعة أبواب — 1965) و (دفنا الماضي — 1966) و (المعلم على — 1971) اشتركت في تجسيد هذا الماضي. وهي بنفس القدر الذي استرجعت به هذا الماضي حاولت أن تصوغ رؤية فكرية (رؤية للعالم) هي بالضبط أطروحة غلاب الفكرية حول المجتمع والتقدم والتحرر.

وبديهي أن النص الذي نحاول تقديمه (صباح.. ويزحف الليل) والذي يتضمن أربعا وعشرين فقرة، يندرج ضمن نصوص غلاب السابقة، أو بعبارة أدق يحاول أن يتمّ مساره الذي دشنه في السابق. وخطابه الروائي ينبني بالأساس على (تيمة) العلاقة الزوجية التي تجمع بين (قاسم) و (راقية) وعلى مجموع العلاقات الاجتماعية لكل منهما. أما الخلفية التاريخية التي تستند الرواية إليها، فهي خلفية تتشكل من تلك الأحداث التاريخية (الجماعية والفردية) التي همت المجتمع المغربي قبل الاستقلال وبعده. ومن هنا ربما جاز لنا أن نشطر الرواية إلى شطرين :

— **شطر الما قبل** : ويتضمن الفترة التي قضاها (قاسم) في طلب العلم في باريس، والتي شكلت بداية نمو الوعي عنده، هذه البداية التي تميزت بانبهاره الشديد بأساليب التفكير الغربية (حضور أندري)، وبالمقابل بابتعاده عن كل ماله صلة بالعمل الوطني هو والمجموعة التي أمنت بعقيدة (اللا انتماء).

وفي هذه الشطر — الما قبل — نضع أيضا الفترة الأولى من حياة (راقية) التي كانت عبارة عن بداية تعرفها على أنوثتها إن ضمن بيْت العائلة أو ضمن الفتيات اللائي كن زميلاتها في المدرسة. أما **شطر الما بعد**، فهو شطر يكاد يكون امتدادا للشطر السابق، ويتضمن الفترة التي عاشها (قاسم) و (راقية) بعد زواجهما.

بعبارة أخرى، فإن شطر الما بعد هو شطر الكتابة أما شطر الما قبل فهو شطر الأحداث المسترجعة. وإذا كان غلاب قد عُرف كما عُرف غيره من مجايليه (أمثال عبد المجيد بن جلون..) باسترجاع الماضي، فإن ذلك يمكن تفسيره بالانتماء الفعلي والحقيقي للكاتب لجيل الحركة الوطنية التي ربطت بين اللحظتين معا : لحظة الاستعمار ولحظة الاستقلال، ربطا يكاد يكون سببيا.

(2)

وإذا ما حاولنا التركيز على أهم ما ينتج الدلالة في الرواية، فمن الضروري أن نشير بالتحديد إلى كونين أساسيين فيها.

— **الأول** : هو كون (قاسم) الطالب في المرحلة الأولى والزوج في الثانية.

— **والثاني** : هو كون (راقية) تلميذة ثم زوجة. والثابت أن كلا من عالمي (قاسم) و (راقية) إذا كانا قد التقيا في الأخير، فإنهما يصعدان في الماضي كلٌّ في اتجاهه. فـ (قاسم) إنما هو سليل الفقيه الذي لا يحتقر السياسة والسياسيين فحسب، وإنما يذهب إلى حدّ اختيار الحلول الفردية والانتهازية، وهو المغرم بكلمات (أندري) الذي عرف في باريس، وهو المنبهر بقوة الآلة وبعبقرية الفكر المحرك، وهو الباحث عن السمو في الوظيفة وعن الفيض في المال... باختصار هو التقني الذي سيحلّ — في الرواية — محلّ السياسي الوطني، أما (راقية) فهي ابنة الحاج محمود القانع والفقير، وهي المواظبة على الصلاة، والحالمة بالبنات وبسعادة (الوطن الصغير)... ولهذا، فإنهما يجدان نفسيهما متعارضين عندما تجمع بينهما الجدران

لقد أدرك (قاسم) أن عالمه الجديد ينبغي أن يكون بمثابة استمرار للعالم القديم — عالم باريس والانبهار واللا انتماء، أي أن يكون في مستوى طموحاته التي وجدت في أفكار أبيه (الفقيه) وأستاذه (أندري) ضالتها. ولهذا، نراه يفصح عن رغبته في السمو في الوظيفة ومثلما أدرك (قاسم) في مرحلة أولى انتماءه إلى قوة الآلة وعبقرية الفكر المحرّك، وفي مرحلة ثانية قناعته بمساره الشخصي البعيد عن هموم المجتمع، فان (راقية) تدرك — وهي تعايش (قاسم) — التناقض الذي وقعت فيه. إنه تناقض يكتسب طابعه من كونها تنتمي إلى عائلة فقيرة محافظة لا طموحات لها، ومن كون (قاسم) إنما خلق ليحيا وفق أفكاره الخاصة التي أشرنا إليها. ومن طبيعة هذا التناقض أن الفروق والاختلافات بين الزوجين تزداد كلما تواترت الأحداث، وكلما لاح في الأفق ما يمكن أن يغيّر من مسار (قاسم). بل إن هذا التناقض سرعان ما ينتقل إلى الفضاء الروائي نفسه، إذ نلاحظ أنه كلما ازداد التوتر بين (قاسم) و (راقية) حدة، كلما انشطر الفضاء الروائي إلى شطرين : الفضاء الذي يعيش فيه (قاسم) وهو فضاء (الرباط)، والفضاء الذي تعيش فيه (راقية) وهو فضاء (فاس)، مع التمييز بين الفضاء الأصيل (فاس) والفضاء المتغيّر (الرباط). وليس من الصدف ولا من الغريب أن (راقية) في نهاية الرواية تعود إلى (فاس)، وأن (قاسم)يبقى في (الرباط). إن ذلك معناه أن العودة إلى الأصل — في حالة (راقية) — هي عودة إلى العالم الحقيقي والعميق، وأن التشبث بالآخر — في حالة (قاسم)، هو ابتعاد عن العالم الحقيقي والعميق، وانخراط في عالم آخر، لا نكتشفه إلاّ حين نعلم أن (قاسم) لا يحمل فقط فيروس أبيه (الفقيه) اللائمين للسياسة والسياسيين، ولا حكمة أستاذه (أندري) المتشككة في قيمة الالحاح على الاستقلال، وإنما يحمل فيروسه الخاص، فيروس الفساد (= البيّوض كما يسميه (الراجي) — الذي يشترك فيه مع مجموعته (حسن وكامل وسلام وعبد الرؤوف)، وهو الفيروس الذي سيقوده في نهاية المطاف إلى حتفه (السجن) مجسّدا بذلك نهاية مشروع (قاسم)... ومهما يكن من أمر، فهذه النتيجة التي أضفى بها المؤلف على الرواية مسحة مأساوية، إذا اقتنعنا بأن (قاسم) ليس سوى نهاية لوعي ساد في مرحلة معينة، يُوازيها عنصر دلالي آخر، وهو عنصر بناه غلاب على محاولة الإيجاد بصيص من الأمل يجسده الطفل (سامي) ورغبة (راقية) في تشكيله ليصير وفق طموحها.

(3)

بموازاة هذه البنية المضمونية التي أوضحنا بعض جوانبها باختصار، أو بالاضافة إليها، حاول غلاب في الرواية أن يوظف مجموعة من التيمات التي تسند لعبة الكتابة، وهي تيمات نجملها فيما يلي :

1. **تيمة أولى**، وتتعلق بوضعية المرأة قبل الاستقلال وبعده، من خلال إدراجه لنماذج متعددة تتفاوت وعيا وسلوكا ومصائر، مع التركيز على وضعية (راقية).

2. **تيمة ثانية**، وتتعلق برؤية الرجال إلى الواقع الاجتماعي والسياسي، وبالتحديد إلى النضال من أجل التحرر ــ قبل الاستقلال وبعده، من خلال نماذج تتفاوت وعيا وسلوكا ومصائر، مع التركيز على رؤية (قاسم).

3. **تيمة ثالثة**، وهي مرتبطة بالتيمة السابقة، وتتعلق بالانحراف الذي كان نتيجة حتمية لما بعد مرحلة الحركة الوطنية، وذلك من خلال نموذج (قاسم) الذي لا شك أن غلاب كان حريصا على تقديمه بهذا الشكل، حتى تكون الأطروحة في الرواية واضحة، وهي أطروحة رجال الحركة الوطنية ومنهم غلاب.

4. **تيمة رابعة**، لم يعطها غلاب الأهمية التي تليق بها، وهي تيمة (الأمل) التي تجسدها في مرحلة أولى شخصيات (عبد الهادي واليوبي والراجي)، وفي مرحلة ثانية الطفل (سامي)..

ولعلنا لا نحتاج إلى القول إن هذه التيمات الا ربع ــ والتيمات الأخرى المتولدة عنها ــ التقاليد، التبرجز التحديث... ــ والمشكلة للرواية، إذا كانت تعطي الدلالة للرواية، فإنها لا تشكل إلاّ جانباً واحدا من الدلالة في الرواية، أما الجانب الثاني فهو الذي ينهض على **الاشتغال الرمزي في** النص. ويقوم الاشتغال الرمزي على محاور ثلاثة :

1. محور العنوان الذي يكاد يخلص الرواية كلها.
2. محور الأسماء المختارة للشخصيات : راقية (الرقي) قاسم (القسمة) سامي (السمو).
3. محور الافتتاحيات الشعرية التي تتصدر فقرات الرواية.

وكل هذا أضفى على الرواية طابعا رمزيا وشاعريا في نفس الآن، مما جعلها تنجو من مخالب (الواقعية) الكلاسيكية.

والخلاصة أن غلاب في هذا النص الروائي (صباح ويزحف الليل) الذي يمكن تأطيره ضمن ما يسميه أرنولد كيتل بـ (الخرافة الأخلاقية) استطاع أن يمتلك القدرة الكافية لاستنطاق الأحداث التاريخية، مثلما استطاع ــ بالمقابل ــ أن ينسج عالما روائيا له خاصيتان :

الأولى وهي اعتماد المنطق الصارم في تسلسل الأحداث، حيث إن المقدمات تؤدي إلى النتائج، والثانية وهي اعتماده نهاية مفتوحة أساسها الطفل (سامي). والخاصيتان معا لهما علاقة بالأطروحة التي يتمسك بها غلاب، وهي الأطروحة ذاتها التي يخلصها لنا فكره السياسي، وهو فكر كل رجال الحركة الوطنية.

- حوار

عبد الكريم غلاب :

في الكتابة والتغيير والهوية

- حاوره :

☐ عبد القادر الشاوي
☐ نجيب خداري
☐ عبد الحميد عقار
☐ حسن بحراوي

I. بيوغرافيا :

ولد الأستاذ عبد الكريم غلاب بفاس سنة 1919، تلقى تعليمه الأول في كلية القرويين، سافر إلى القاهرة وتخرج من كلية الآداب بجامعتها. كان في مصر عضوا في رابطة الدفاع عن مراكش ثم أمينا عاما لمؤتمر المغرب العربي الذي عقد سنة 1947 وعنه نشأ مكتب المغرب العربي الذي قاد الكفاح في سبيل استقلال المغرب والجزائر وتونس. ثم عاد إلى المغرب في أواخر 1948 فاشتغل بالصحافة والأدب. ترأس تحرير مجلة (رسالة المغرب) الثقافية الأسبوعية وعمل في جريدة العلم اليومية. ونظرا لنشاطه الوطني اعتقل عدة مرات. وهو أحد الأعضاء البارزين في حزب الاستقلال.

عاد إلى الصحافة بعد الاستقلال كرئيس تحرير لجريدة العلم، ثم عين وزيرا مفوضا في وزارة الخارجية مديرا لقسم الشرق من سنة 1956 إلى سنة 1959. استقال من منصبه وعاد إلى العمل الأدبي والصحفي. ومنذ سنة 1960 وهو يشغل منصب مدير ورئيس تحرير جريدة (العلم).

تخلى لمدة ثلاث سنوات عين فيها وزيرا في حكومة المغرب في سنوات 83 ــ 85.

بالاضافة إلى عمله كصحفي وكاتب فهو يستدعى إلى المؤتمرات الأدبية في العالم العربي والغربي. شغل عملا عن المؤسسات الآتية :

- .رئيس اتحاد كتاب المغرب لمدة تسع سنوات
- نائب رئيس اتحاد الأدباء العرب
- الأمين العام للنقابة الوطنية للصحافة المغربية
- نائب الأمين العام لاتحاد الصحفيين العرب
- عضو في أكاديمية المملكة المغربية
- عضو مراسل في المجمع العلمي العراقي.

يمتاز بغزارة الانتاج وخصوبة التفكير وأسلوبه السلس. كما يمتاز بعمق ودقة الرؤية. ترجمت بعض قصصه إلى اللغة الانجليزية وترجمت رواية «دفنا الماضي» إلى الفرنسية ونشرت في المغرب ثم في باريس بمقدمة للمستشرق جاك بيرك كما نشرت عن رواياته دراسات جامعية في جامعة باليرمو (صقلية) ومع الدراسة ترجمة فصول من رواياته إلى الايطالية، كما نشرت عنه دراسات في المجلات الثقافية في الشرق والغرب./.

II. الحوار :

آفاق : نرحب بالأستاذ الأديب عبد الكريم غلاب. ونأمل من هذا الحوار أن يتسم بالحميمية والتلقائية لعله يمكننا من الوقوف على بعض مكنونات عوالم الإبداع والثقافة لديكم، ولعله يساهم أيضاً في تعميق معرفة الأجيال الجديدة بالتحولات التي اجتازها المجتمع المغربي وخصوصا في المستويين الثقافي والأدبي. إن في ذلك تأكيدا على التواصل والتجدد في الاهتمام بتجدد أسئلتنا المشتركة. فمرحباً بكم في مجلة «**آفاق**» وأنتم من مؤسسيها ومن الذين يدعمونها ويحرصون على استمراريتها.

عبد الكريم غلاب : شكراً للإخوة الذين تفضلوا بفتح هذا الحوار، أو بمواصلته على الأصح؛ فأنا سعيد بأن أستأنف هذا الحوار بعد أن بدأناه بمدينة فاس وقبل ذلك بالرباط ومراكش *.

آفـاق : نودُّ، في البداية، أن نعيش معكم من جديد المناخ الذي واكب اتصالكم بالكتابة الإبداعية والأجواء العامة التي عاشها المغرب أو عايشتموها بالقاهرة وكانت بالنسبة لكم الحافز على أن تمارسوا، إلى جانب العمل الوطني، عملاً إبداعياً اتسم بالريادة وحافظ على الاستمرار والتواصل.

عبد الكريم غلاب : من الصعب جدا أن يرصد الكاتب أو المبدع مراحل الكتابة أو الإبداع لديه، ومن الصعب كذلك أن يقف وقفة تذكر ليرصد المناخ الذي دفعه إلى الكتابة، وفي ظني أن التساؤل الذي يقدَّم لمبدع ما، بهذه الصيغة، كالمطلب الذي يقدَّم لسبَّاح عمَّا هو المناخ الذي دفعه لأن يسبح.

على أن المناخ الذي يمكن أن أتذكره مع ذلك، هو الوضعية التي كانت تعيشها، وما تزال، بلادنا ابتداءً من الثلاثينات. ففي هذه المرحلة التي كنت فيها فتى يافعاً، كنت أحس بأن الوضعية التي تجتازها البلاد لا بد وأن تتغير، وأن هذا التغيير لا يمكن أن يحدثه السلاح فقط ولا السياسة فحسب؛ بل إن الممارسة الثقافية والإبداع الأدبي في طليعتها لا بد وأن تقوم بدورها الكامل. ومعنى هذا أن الإبداع لم يكن في رأيي ومنذ البداية للإبداع في نفسه، وإنما لتحريك السواكن وخلق حياة جديدة مغايرة للحياة التي كانت تحياها بلادنا آنئذ. ومعنى هذا أيضا أنني كنتُ أومن بأن القصيدة أو القصة أو المقالة رغم محدودية انتشارها، يمكن أن تفعل فعل القنبلة أو المدفع، فأحرى إذا كان هذا الإبداع مجسَّداً في كتاب ما.

طبعاً كانت آفاقنا محدودة، وماكنا نطمح في أن تكون لنا صحيفة تصدر كل صباح، وما كنا نطمح في أن تكون لنا كتب تصدر من حين لآخر، وما كنا نطمح في أن يكون لنا قراء مثلما هو الحال اليوم.. ولكن، كنا مع ذلك نؤمن بأن عملية الإبداع لا بد أن تقوم بدورها. لذلك **كان الإبداع** منذ اليوم الأول بالنسبة لي وبالنسبة لجيلي **هادفاً**. هذا هو المناخ العام الذي بدأتُ فيه العمل الإبداعي، والواقع أن هذا المناخ لم يتغير تغيراًجذريا. فما تزال هذه الأوضاع هي التي تدفعني باستمرار، رغم الإحباطات، لمزيد من الإيمان **بأن للكلمة دورها في معركة التغيير**.

آفـاق : ما دمنا بصدد البداية بودنا أن نسترجع معكم كتبا أو كتاباً ساهموا في دعم هذا المناخ من أجل أن تتجهوا نحو الكتابة الإبداعية.

عبد الكريم غلاب : ربما لم يكن هناك في ذلك الوقت خصوصيات أو «خصوصيون» ساهموا في توجيهي على وجه التحديد. ولكني أذكر بالطبع الكتب التي كانت تفد من المشرق وقد كان كتابها معروفين من أمثال طه حسين، وأحمد أمين، وتوفيق الحكيم، وأحمد حسن الزيات، إلى غير هؤلاء من الباحثين والمبدعين. غير أني أذكر بالأخص المبدعين، أو لنقل الأساتذة الموجهين الذين كان لهم فضل كبير جداً على جيلي من المثقفين بالمغرب، وفي مقدمة أولائك الأساتذة علال الفاسي. فعلال الفاسي كان أستاذاً. لنا لكنه لم يكن كذلك بالمعنى التقليدي، أي يلقي الدرس ثم نفترق، ولكنه كان أكثر من أستاذ، لقد كان أباً وصديقاً ومرافقا، وما كنا نفارقه إلا في حصص الدراسة مع غيره أو في الأوقات الخاصة، ففضله علينا لذلك كبير جدا وبخاصة في مستوى التوجيه.

آفـــاق : جل الباحثين والنقاد الذين اهتموا بالجانب الإبداعي لدى عبد الكريم غلاب انطلقوا في كتاباتهم من اعتبار أن ابداعه ينتمي إلى ما قبل الاستقلال. لكن هناك رأيا مخالفاً، وقد عبر عنه الأخ عبد الجبار السحيمي في إحدى الندوات، ويتلخص في أن إبداع غلاب انطلاقاً من «سبعة أبواب» فما تلاها هووليد مرحلة ما بعد الاستقلال، وأن الذين مثلوا الإبداع السردي في مغرب ما قبل الاستقلال هو بوجه الخصوص : **أحمد بناني، وعبد الرحمن الفاسي، وعبد العزيز بن عبد الله**؛ فأين تضع، من الوجهة الثقافية، منطلقات عملك الإبداعي ؟.

عبد الكريم غلاب : في الواقع، تعود هذه القضية إلى التأريخ الزمني، وأنا بطبعي أنفر من هذه العملية، لأن القضية ليست قضية ميلاد بل استمرارية. ومن الجائز أن البداية المادية كانت قبل الاستقلال، غير أن الانطلاق كان بعد الاستقلال. يمكن أن أعود ببعض كتاباتي الإبداعية إلى مرحلة أواخر الثلاثينات، من الجائز أن آخذ تلك الإبداعات وأرمي بها في سلة المهملات، ولن أكون ظالما لها في الحقيقة. ويمكن أيضا أن أحتفظ بها كما يحتفظ الإنسان بتراث قديم. ومعنى هذا كذلك أن القضية ليست قضية بداية زمنية، بل هي قضية البداية الإبداعية. وهذا لا أستطيع تقويمه، وأترك ذلك للآخرين كل حسب اتجاهه.

آفـــاق : لكم تجربة طويلة في ميادين الأدب والفكر والسياسة. هذه التجربة ربما تمتد أربعة عقود من الزمن أو يزيد؛ وجرت العادة أن الكثيرين من الأدباء والمفكرين ورجالات السياسة كتبوا سيرهم الذاتية. بودي أن أسألكم هنا، خصوصا وقد تجاوزتم العقد السابع من عمركم، هل كتبتم في الموضوع أم هل أنتم بصدد ذلك ؟. وبعارة : لماذا لم تؤرخوا **لأناكم** في المستوى الأدبي والفكري والسياسي ؟.

عبد الكريم غلاب : لا أكتمكم أن كثيراً من الإخوة والأصدقاء داخل المغرب وخارجه وضعوا علي هذا السؤال بالذات. والواقع أنني حينما أعود إلى نفسي وأطرح عليها نفس السؤال أجد الجواب عنه في طبيعتي الخاصة؛ فأنا، واسمحوا لي أن أتكلم هكذا، حَيِيٌّ مع نفسي، ولا أجْرُؤ أن أتحدث عنها إلى آخرين بحكم هذا الطبع. ولا أخفيكم، مع ذلك، أنني بدأت المحاولة أكثر من مرة، فاكتشفت أنني إنما أعبث، أو أنني إنما أقوم بعمل لا يجب عليَّ أن أقوم به ؛ ولذلك كنت أتخلى عن ذلك وأترك الكتابة عن ذاتي، ولهذا فمن الصعب جداً أن أواصل ما لا أرغب في مواصلته. ولو حاولت لكنت مُحرَجاً، لأنني ربما قد لا أُوفَّق، أو لأنني سأكون دعيّاً في موضوع ليس لي. ودائماً أتساءل : هل أترك هذا للآخرين، لما بعد الموت مثلا ؟. وعندئذ، أليست هناك أشياء مع أنها جزء من تجربة الكاتب لا تستحق أن يكتب عنها الإنسان، ولا يمكن أن يرفضها أو يميزها من غيرها إلا الكاتب نفسه ؟. الحقيقة إنني قرأت كثيراً من الأعمال الأدبية لها النفَس الذاتي أو الشخصي، وراقتني في الغالب، لكنني ما أزال أتهيَّب من الموضوع، وربما وُفِّقت في تجاوز هذا التهيُّب إذا امتد بي العمر مستقبلا.

آفـــاق : إنني أطرح القضية مرة أخرى في سياق محدد، وهو ما يمكن أن أبلوره في هذا السؤال : ألا ترون أنكم مطالبون، بحكم الدور المتنوع الذي قمتم به وهو دور متشابك مع مجالات مختلفة، بواجب يفرض عليكم هذا النوع من الكتابة ؟. ولعلكم قرأتم كتابات من هذا القبيل لأحمد

أمين (حياتي)، والعقاد (أنا) وطه حسين (الأيام) وغير ذلك من الأعمال، ويمكن القول بأن هذه السير لم تؤرخ فقط للذوات الخاصة، بل ولمستويات مختلفة من الوجود الذاتي في سياقات ومناخات تتجاوزها. ويظهر من هذه الأعمال أن التأريخ للحياة الشخصية هو بمعنى ما تأريخ لمرحلة.. إلخ.

عبد الكريم غلاب : إنه واجب مفروض بدون شك. وقد ذكرت لكم تلك المحاولات التي بدأتها وتخليت عنها. يضاف إلى ذلك أن العمل بهذا الواجب يقود في الحقيقة إلى حيرة. إذ كيف أختار مثلا بين اتجاه أحمد أمين في بساطته وسذاجته، وبين اتجاه العقاد في عقلانيته وحكائيته، وبين اتجاه طه حسين بفنيته وإبداعه. وقد راقني في مرحلة ذلك الاتجاه الذي اختاره زكي نجيب محمود لنفسه حين أرَّخ في الحقيقة لعقله جريا على عادة المؤرخين الذين اهتموا بالتأريخ لحيواتهم. فهذا اتجاه طيب ورائع، لكنه ليس سهلا؛ فبفعله قد التقط زكي نجيب محمود محطات أساسية في تكونه العقلي والفكري وفي صراعه مع الآخرين. لذلك فهذا الاتجاه يمثل نوعاً من السيرة الذاتية لا يقدر على بلوغه إلا من أوتي نظرة شمولية لموقع وجوده في مجرى تكوُّنه التاريخي والثقافي.

آفاق : تنويعاً على السؤال نفسه أطرح عليكم ما يلي : قلَّما نعثر فيما كتبتموه إبداعاً على ما يتصل بمرحلة وجودكم بالقاهرة وهي مرحلة خصبة فيما نعلم سياسيا وثقافيا. فهل لكم أن تستحضروا الآن بعضاً من آثارها ؟.

عبد الكريم غلاب : إن الحديث عن هذا الموضوع طويل طول المدة التي قضيتها في القاهرة، والمدة ليست طويلة فحسب ولكنها عريضة كذلك.. إذ أنها بلغت 11 سنة وبضعة أشهر، وربما كانت هذه الفترة من أخصب الفترات الحافلة بالأحداث والتغيرات والانقلابات الفكرية والحياتية التي حدثت في مصر وفي الوطن العربي بأجمعه. فقد نزلت في القاهرة في وقت كانت فيه الرياح رقاقاً والجو لطيفاً والحياة السياسية عادية والظروف بسيطة تقريبا. لقد كان وصولي إلى القاهرة في أكتوبر 1937، وسرعان ما انفجرت في المغرب الأحداث المعروفة عام 1937 في أوائل شهر نوفمبر. وهي أحداث كانت متوقعة لأنني كنت أعرف الجو الذي كان يغلي في المغرب على عهد الجنرال (نوغس) Noguès بعد أن قرر، مع نفسه، القضاء على الحركة الوطنية. وأذكر أن من الأسباب التي دفعتني أن أسهّل مأمورية خروجي من المغرب في ذلك الوقت، وخصوصاً وأنني كنت في مقتبل العمر بدون أية مؤهلات ولم يسبق لي أن غادرت المغرب إلا إلى وهران بالجزائر، هي طبيعة الظروف السياسية الموجودة آنذاك في المغرب حيث تعرض جيلي كله للاعتقال. أضف إلى ذلك ما أصابني من اعتقال قبل هذا الوقت (أي عام 1936) فكان في ذلك ما أقنع والدي بوجوب خروجي من المغرب إشفاقا عليَّ من اعتقال آخر.

وأذكر بهذه المناسبة أيضاً أنني التقيت وأنا في طريقي إلى القاهرة بالأخ أحمد بلا فريج في باريس وكان إذاك مبعوثاً للحركة الوطنية، فوضع عليَّ سؤالاً محرجاً لم أكن في مستوى الجواب عنه : كيف ترى الوضعية السياسية في المغرب وماذا تتوقع ؟ فقلت له بالبداهة : لا أتوقع إلا العنف، وكذلك حدث كمّا ذكرت لكم في أوائل نوفمبر.

وعندما وصلت إلى القاهرة كان الجو السياسي والأدبي جواً لطيفاً ومثالياً، مع وجود صراعات مختلفة فجرتها معاهدة الاستقلال عام 1936. وقد أثار انتباهي أن معارضة هذه المعاهدة كانت

قوية، مع أن هؤلاء المعارضين كانوا من المتهاونين في الصراع الوطني، ومع العلم أن هذه المعاهدة أمضاها (الوفد) وهو يومئذ في السلطة وكان هو الحزب الوطني الأقوى. والواقع أننا وجدنا في هذا الجو إرضاء لما كنا نطمح إليه من حوار وصراع، بالنظر إلى ما تركناه وراءنا بالمغرب من قمع وإرهاب. ومن أهم ما كنا نحضره، رغم حدود وعينا السياسي في ذلك الوقت، هو المهرجانات السياسية التي كانت تقام في القاهرة من هذا الجانب أو ذاك، لأنها كشفت لنا عن جو الحرية الذي كانت تنعم به مصر في ظل الصراع والتنافس. ثم كان هنا جانب آخر من حرية الفكر السياسي ويتمثل في الصحافة بحكم ما كانت تلعبه من أدوار. فقد كانت متحررة لأقصى حد في نطاق اتجاهاتها المتعارضة، فضلا عن مساهمة أقلام مبرَّزة في إدارة الصراع وتوجيهه من أمثال **المازني والعقاد وطه حسين**. وقد ساهم هذا الجانب في إرضاء تطلعنا إلى ما كنا نطمح إليه بالمغرب. يضاف إلى ذلك بصفة خاصة ذلك الجو السائد في الجامعة المصرية ليس من الناحية العلمية فحسب، بل وأيضا من حيث الصراع الثقافي والمناقشات وماشاكل ذلك من ألوان التعدد والاختلاف. مما أثار انتباهنا في تلك المرحلة وأخذ باهتمامنا واقع التسيُّسِ الطلابي بما يخترقه من صراعات ومناقشات حامية وقد استفدنا كثيرا من هذا المناخ ثقافياً وسياسياً ونضالياً.

آفـــاق : نعلم أن الفترة التي قضيتموها بمصر كانت تموج وتمور بالكثير من تيارات الفكر والسياسة من عروبية قومية وعلمانية وإسلامية وشيوعية وسوى ذلك. فهل يمكن الحديث عن ميلكم الخاص والواضح إلى تيار منها ؟. وبعبارة : كيف تفاعلتم مع هذا الوضع المصطرع ؟ وهل أثر فيكم ؟. ثم ألا يمكن العثور على بعد من أبعاد التفكير «الإخواني» في بعض كتاباتكم، خصوصاً وأننا نعلم، ولو في فترة لاحقة، ارتباط بعض أفراد الحركة الوطنية المتواجدين في القاهرة بجمعيات من هذا الاتجاه مثل «الشبان المسلمين» مثلا ؟.

عبد الكريم غلاب : إن أجواء الصراع التي تشيرون إليها لم تظهر في البداية، أي في بداية مرحلة وجودي بالقاهرة؛ لقد برزت في أواخر الحرب العالمية الثانية، إلا أننا كنا نتتبع تلك الصراعات بكامل الاهتمام رغم أن الكثير منها كان يتخذ التقية أسلوبا، خاصة وأن الظروف المحيطة كانت ظروف حرب، يضاف إلى ذلك أن الإنجليز كانوا يسيطرون على الحكم سيطرة مطلقة، وما كانوا ليسمحوا لأي تيار بالظهور، هذا فضلا عن أن العهد الملكي في مصر كان متشدداً نوعاً ما. والحق أن حركة «الإخوان المسلمين» برزت بروزاً واضحاً في هذا الوقت بالذات، بالإضافة إلى وجود جمعية «**الشبان المسلمين**» التي لم يكن لها أي تأثير فكري مطلقا بحكم محدودية أفقها وضعف عملها ووجود تيارات أخرى بحضور أقوى مما كانت عليه جمعية «الشبان...». فمختلف هذه التيارات كانت ذات فاعلية في تفكيرنا، غير أننا لم نتخذ منها أو من إحداها حالة معينة، ولم نكن منتمين إليها. ومع أننا كنا على صلة بـ «الإخوان المسلمين» فإن هذه الصلة كانت وطنية، إذ كنا نلجأ إليهم عندما يؤيدون عملنا الوطني أو يطالبون معنا بالاستقلال.

آفـــاق : لعل السؤال الذي يتبادر إلى الذهن بصدد هذا الوضع يخص طبيعة الحركة الثقافية بالمغرب خلال هذه الفترة : هل كانت تصلكم أصداؤها، وهل كنتم على صلة ما بها ؟.

عبد الكريم غلاب : لقد تركت المغرب في فترة عصيبة سنة 1937؛ وفي هذه الفترة بالذات

كان الاتصال بين المشرق والمغرب منعدماً، إذ لم يكن يصلنا أي شيء بتاتا مما يحدث بالمغرب بما في ذلك الرسائل والبرقيات. ومن طريف ما أذكر أننا قرأنا في جريدة **«المقطم»** يوم اندلعت أحداث المطالبة بالاستقلال سنة 1944 خبراً صغيراً على نحو غريب من الإثارة. ذلك أن الخبر تحدث عن وجود اضطرابات وقعت بالمغرب قادها مدرس في المدرسة الابتدائية، وأن هذه الحركة قامت تطالب بالكسكس الذي أصبح ناقصا بالمغرب. لكننا قرأنا مع ذلك هذا الخبر — البرقية كما ينبغي. فقد أدركنا أن المعلم هو **أحمد بلا فريج** وأن **الكسكس** هو الاستقلال. وكنا آنذاك في رابطة الدفاع عن المغرب قد قدمنا مذكرة للسفارة الفرنسية وغيرها من السفارات (الإنجليزية والأمريكية والسوفييتية) وكذا إلى الحكومة المصرية نطالب فيها باستقلال المغرب، وكان ذلك بالضبط في أوائل يناير 1944، ونشر الخبر عن المذكرة يوم 13 من الشهر نفسه دون أن يكون هناك أدنى تنسيق ولا صلة مع قادة الحركة بالمغرب. ومن المفارقات أن إخواننا بالمغرب، كما علمنا فيما بعد، كانوا يُعذَّبون عذاباً شديداً لاعتقاد الفرنسيين بأنهم هم الذين أبلغونا بخبر المطالبة بالاستقلال. ومعنى هذا أننا كنا بمصر في عزلة تامة عما يجري بالمغرب. بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بدأت الرسائل تصلنا، وعادت الصلة تدريجيا بيننا وبين الوضع في البلاد.

آفـاق : قبل أن نعود إلى المجال الإبداعي، بودنا أن نتطرق إلى موضوع نعتبره راهنا باستمرار، وهو يتصل بتجدد حضور الموضوع الفرانكفوني بالمغرب. إذ الملاحظ أن هناك شبه إجماع على ضرورة الوقوف في وجه العودة المجددة للفرانكفونية وينبني هذا الرفض على كون النزوع الفرانكفوني له تأثير قوي على الثقافة الوطنية. فكيف تتصورون أخطار هذا الوضع، أو ما هي أكثر تلك الأخطار تأثيراً من الناحية السلبية ؟.

عبد الكريم غلاب : إن عودة الفرانكفونية، أو تجدد عودتها، عن طريق التعليم والإدارة والحياة العامة وعن طريق المذهب (لها روادها والمدافعون عنها ومؤتمراتها.. الخ) هو خطر على الهوية المغربية وعلى مستقبل الثقافة بالمغرب، لماذا ؟ لأنني أعتقد، وآمل الا أكون مخطئاً، أن الهوية هي من أسس الثقافة، بحيث لا يمكن أن تكون هناك ثقافة بدون هوية ولا يرتبط الأمر بكون دعاة الفرانكفونية أو العاملين في حقلها يتكلمون اللغة الفرنسية أو يستعملونها في الإدارة والحياة العامة أو يكتبون بها كتابات إبداعية أو تاريخية، بل لأنهم يسلبون الثقافة المغربية أو القومية، هويتها المتمثلة في اللغة، واللغة في اعتقادي ليست أداة للثقافة بل جزء منها، لأن اللغة ذات حمولة تاريخية، وهي تربط الماضي بالحاضر وتقودنا إلى المستقبل، ثم هي تعطي للثقافة الوطنية تميزاً خاصاً. ولذلك فإن مستقبلنا كشعب متميز لا يمكن أن يقوم بغير اللغة العربية. ولا أحتاج أن أقول هنا إن مواجهتنا للفرانكفونية ليست مواجهة للثقافات المتفتحة، ولا هو ضد اللغات، ولا ضد أي تفتح فكري وثقافي وعقلاني .. ولكن لكي نتفتح فلا بد أن نكون أولاً والقضية بالنسبة لي في النهاية ليست قضية ذاتية بالطبع ولا قضية مقاومة الاستعمار، بل هي قضية تمسُّك بالهوية المعتدى عليها.

آفـاق : في ارتباط مع الموضوع نفسه، نلاحظ أنه من آثار السيطرة الفرانكفونية على المغرب أنه عاش تحت تأثير الازدواجية مدة طويلة، حيث تتجاور في سياقها عدة ثنائيات تتوازن أحيانا، وتختل علاقاتها أحياناً أخرى، لكنها تحافظ لحد الآن على نوع من التعايش والتساكن.

والازدواجية من هذا المنظور لا تتعلق باللغة فحسب، بل بمحمولات هذه اللغة ذاتها، وبالمواقف وأنماط السلوك؛ ألا ترون أن هذه الازدواجية مثَّلت، ضمن عوامل أخرى بالطبع، عنصر «تـوازن» جنَّب المغرب إلى هذا الحد أو ذاك مظاهر التطرف والانغلاق في الصراع الفكري والثقافي والسياسي بالمقارنة مع الوضع في الجزائر وتونس مثلا ؟.

عبد الكريم غلاب : ولكن هل تجنب هذه الصراعات هو عمل إيجابي ؟. على العكس من ذلك فإنني أعتقد أن كل صراع هو عمل إيجابي. وشخصياً لا أتصور أن الازدواجية جنَّبتنا شيئاً ما، وبالعكس، فالازدواجية موجودة بالجزائر وتونس، ولا اختلاف بين البلدان المغاربية على هذا الصعيد إلا في المظهر العام.

آفـــاق : بالتأكيد الصراع ضروري إن لم يكن حتميا لتقدم الشعوب والمجتمعات ولضمان حيويتهما. لكن الملاحظة أعلاه تتعلق بأشكال الصراع وأساليبه والغاية منه كذلك، وبعبارة أخرى يتعلق الأمر باستحضار مجمل العوامل التي تكيِّف الفعلَ وردَّ الفعل في حقبة تاريخية محددة، وهنا أفكر بالأساس في تجربة بورقيبة وموقفه ونمط سلوكه تجاه التراث والتقاليد، فلا شك أن العنف الذي تصرَّف به في هذا المستوى يوجد في أصل العنف والحدة اللذين يميزان الصراع المجتمعي في تونس في الوقت الراهن باسم الإسلام تارة، وضداً على البورقيبية ومخلفاتها تارة أخرى. وأفكر ثانية في سيرورة الصراع بالجزائر بعد رحيل بومدين إن هناك عودة عنيفة وحادة نحو التراث والتقاليد من حيث هي نوع من رد الفعل ضد مرحلة بومدين التي تميزت هي الأخرى بشيء من التشدُّد تجاه الماضي. وفي المثالين معاً نلاحظ وجودَ تَطَرُّفٍ في تَسْيِيسِ الدين ضدّاً على ما اعتُبر «تجاهلا» للدين أو «تهميشاً» له في السابق، واستغلالا لما تعيشه أغلبية المجتمع من فقر وحرمان وقهر وما يسود فيها من جهل وأمية.

عبد الكريم غلاب : ربما لم أفهم السؤال جيداً. لكن : هل نحن بالمغرب بعيدون عن هذا الصراع ؟. والواقع أن هناك مرحلة عربية إسلامية عامة، وليست ظروفاً خاصة بالمغرب ولا بالمغرب العربي ككل. **إنها مرحلة ما بعد الحيرة**. فقد عاش العالم العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية في جحيم **اللاَّ تَوَجُّه**، وفي جحيم **الفقر الثقافي وقصر البعد الفكري عن التعامل مع التطورات** الفكرية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية. والحاكمون أنفسهم كانوا قاصرين عن أن يعوا مسؤوليتهم في هذا المجال. والديموقراطية التي كان بامكانها أن تفرز شريحة واعية بالمسؤولية يمكن أن تتحمل مسؤولية القرار كانت منعدمة. وفي جو العدمية والفراغ هذا لا تستغرب هذه التناقضات الفكرية والإيديولوجية و«الممارساتية». وما حدث ويحدث في مصر منذ نهاية الحرب، وبالأخص منذ هزيمة 1948 في فلسطين، تكرر في سوريا والعراق والسودان، ويتكرر في المغرب العربي، ولو أن الأمر يأخذ طابعاً له خصوصياته في كل بلد من هذه البلدان؛ ثم إنه لا أحد في هذا الوطن العربي كان يدرك موقعه من العالم؛ وكانت الحيرة الكبيرة جداً بين التطرف اليساري والتطرف اليميني في الحكم. أو في الممارسات الفكرية والثقافية، مع سيادة تيارات متعارضة لا تستند إلى رصيد ثقافي، وينقصها التوجه ووضوح الطريق. لذلك ساد الضلال. وكان لا بد أن يحدث نوع من الحِدَّة في التوجهات يمينا ويساراً. والحِدَّة الحاصلة الآن تعود في نظري إلى نقص في الثقافة وانحلال المجتمع وتدني مستوى عيش الناس. فالمجتمع الذي ينقصه كل ذلك يفتقد فيه المنطق والتفكير والعمل العقلاني. ومع ذلك

فهي موجة أو مرحلة لا يجب أن تقلقنا. نعم، هي مرحلة جاءت بها بعض التصرفات : فالبورقيبية مثلا كانت مرحلة هوجاء. وبورقيبة في الواقع كان رجلا مجازفاً. صحيح إنه صديقي وأكن له المحبة، لكن لا ينبغي أن ننسى أن الرجل حكم تونس مدة طويلة من الزمن، ورغم ذلك كان يعتقد أنه يصنع تونس كما يريد، ولم يكن يعرف «قدر» ما يريد، ولم يكن يعرف عمق الشعب التونسي وقدرته، الصامتة أحياناً، على الرفض والمقاومة، ورغبته في أن يكون له رأي، وأن يبدي هذا الرأي ويتعصب له، رغم أن المستوى الثقافي والفكري العام دون ما يمكن أن يخيف. ولكن لضعف هذا المستوى خطورة توازي خطورة قوته. إنه الاندفاع في رد الفعل أو الاندفاع في إرادة التغيير الذي يعقب انهيار سلطة قمعية، تستوي في ذلك الجزائر وتونس، وسواء كانت سلطة بورقيبية بمفهومه للسلطة، أو سلطة بوميدينية بمهومه أيضا للسلطة. وكان بورقيبة إلى جانب ذلك يعاني من عقد نفسية خطيرة في مقدمتها عقدة العظمة، ومع ذلك فالذي يجب تسجيله هو جهل النظم القائمة في التعامل مع هذه الموجة بمشرق الوطن العربي ومغربه. وهذا الجهل هو الذي ولّد الصدام.

آفــاق : هل يصح القول بأن معالجة هذه الأنواع من التطرف لا يمكن أن يتم إلا بسن الاختيار الديموقراطي ؟.

عبد الكريم غلاب : الديوقراطية طريق. ولا بد من انصرام وقت طويل حتى نتأكد من نجاعة الحل المرتبط بسيادتها، أوروبا نفسها عاشت فترة طويلة من الزمن في حروب طاحنة. وآفتنا الكبرى أننا لا نستفيد كثيراً من التاريخ، ولا من تجارب الآخرين، وحينما تهتدي هذه البلاد، بعد عمر طويل إن شاء الله، إلى الديموقراطية ستحتاج إلى وقت طويل أيضا لتفعل الديموقراطية فعلها على غرار ما يحتاجه جسم المريض من وقت ليتأثر بالدواء ويفعل فعله الجيد. فالديموقراطية ليست دواء عين أو «أسبرين» يخفف من وجع الرأس في لحظات بعد تناوله. ولكنها علاج يحتاج إلى أمد طويل حتى يفعل فعله.

آفــاق : يلاحظ أن الأستاذ غلاب له اهتمامات متعددة منذ زمن بعيد. فقد كتب في الرواية والقصة القصيرة، وله تجربة في النقد الأدبي وهو رجل فكر وسياسة أيضا. فكيف توفقون من جهة بين هذه المنازع المتداخلة والمتباعدة في نفس الوقت ؟. وأين تجدون أنفسكم بصفة حقيقية ؟. وما هو المجال الذي تعتقدون أنكم أعطيتم فيه ما يجب إعطاؤه ؟.

عبد الكريم غلاب : إن التعدد في عمقه متجانس بالنسبة إلي، فكتابة الرواية أو كتابة مقال سياسي أو كتاب عن الاستقلالية أو التعادلية شيء واحد في الجوهر في تجربتي الشخصية مع الكتابة والعمل، يبقى أن الفكرة والأسلوب وكل ما يوظفه الكاتب فب كتابة بحث سياسي هي غير الفكرة وغير الأسلوب الذي يوظفه في كتابة عمل إبداعي، ولهذا فالعملية بالنسبة إلي تخص الوقت، إذ عادة ما أكتب الرواية مثلا في أوقات الفراغ، أي في أوقات أخصصها حصراً للرواية، فلا أكتب فيها أي شيء آخر، أما الكتابات الأخرى فتتجاور عندي مع العمل اليومي. ومعنى هذا أنني التزم بمرحلة إبداعية لا أقترب فيها من السياسي، والمرحلة السياسية لا أشتغل فيها بما هو إبداع.

آفــاق : عندما نعيد قراءة «دفنا الماضي» يستوقفنا تاريخ صدورها في طبعتها الأولى. هذا التاريخ إذا لم يكن مؤشّراً على عالم الكتابة فهو مؤشّر على عالم القراءة والتداول لما يتيحه من تأويل،

أفلا يمكن أن نربط بين تاريخ صدور الرواية سنة 1966 وبين حالة الاستثناء التي فرضت على المغرب قبل ذلك بقليل ؟. ألا تمثل «دفنا الماضي»، وهي الرواية الأولى التي تصدر بالعربية في المغرب، نوعاً من التحدي الشعوري أو الوجداني لما فُرض على الحركة الوطنية في «الحاضر» من قيود ؟. ألا يمكن أن نرى في عملية استرجاع الماضي القريب، ماضي الحركة الوطنية، جواباً إبداعياً من المثقف الوطني على ظرفية سياسية ؟.

عبد الكريم غلاب : «دفنا الماضي» في الواقع كتبتها في بداية الستينات وقبل حالة الاستثناء، ولو كنت ناقداً لقلت إنها نتيجة إحباط. فقد عشنا في بداية الاستقلال كأطفال، وكنا نعتقد أن كل شيء قد تحقق، لكن سرعان ما بدأت الصورة تتغير أو تأخذ شكلها الطبيعي، أي أننا بدأنا ندرك الأشياء على حقيقتها، وهو ما ركبَّ في نفوسنا غير قليل من الإحباط، وكانت استجابة لتحدي هذا الإحباط.

آفـــاق : تزامُن صدور «دفنا الماضي» مع صدور (ثلاثية) نجيب محفوظ دفع ببعض النقاد إلى البحث عن نقاط الالتقاء في العملين. وهناك من يعتبر أن (دفنا الماضي) سابقة عن (الثلاثية) خصوصاً وأنها نشرت عبر حلقات.. فهل لك أن تضييء لنا ظروف كتابتك لـ (دفنا الماضي) من جهة، وأن تحدثنا عن الأسماء العربية والأجنبية التي تراها قريبة منك كقارئ وكمبدع من جهة ثانية ؟.

عبد الكريم غلاب : كتبت «دفنا الماضي» قبل أن أقرأ «الثلاثية». وأنا استغرب كيف يمكن المقارنة بينهما دون أن تمكن المقارنة بين المجتمع المغربي والمجتمع المصري. أما عن الأسماء فهي كل الأسماء التي قد تخطر على بال قارئ الرواية العربية : توفيق الحكيم، طه حسين ... ومع هذا، فمن الضروري القول : إن الرواية العربية ما ظهرت ظهوراً واضحاً إلا بعد نجيب محفوظ، أو إن هذا هو الذي أعطى للرواية كرواية بعدها الحقيقي.

آفـــاق : عندما نرصد تجربتكم الروائية، وخاصة على مستوى المضمون، نجد أن هناك سيرورة ما تحكم هذه التجربة. ففي «دفنا الماضي» نجد تحولات الحركة الوطنية؛ وفي «المعلم علي» هناك محاولة للقبض على نشوء الحركة النقابية؛ وفي رواية «صباح .. ويزحف الليل» نجد الخيبة... فهل عالجتم هذه السيرورة بترصد معين ؟.

عبد الكريم غلاب : بدون شك حدث نوع من الترصد. ولذلك فمن رأيي أن على النقد أن يتناول التجربة في أبعادها كلها، دون الاقتصار على عمل واحد. ومن هذا المنظور أجد في تجربة عبد الكريم غلاب نماذج متعددة لعمل واحد. كما لو أن في ذلك مخططاً. إنه مخطط عالج في جزء منه «دفنا الماضي»، وعالج في جزء آخر شريحة أخرى من المجتمع كانت كامنة في «دفنا الماضي»، ووصل بالعملين معاً إلى فترة زمنية لعلها فترة ما بعد إعلان الاستقلال، وهنا تأتي مرحلة أخرى، قد تكون الصباح، وقد تكون الخيبة، لقد ظهرت شريحة اجتماعية جديدة حاولت تشويه الاستقلال، أو أن تجعل منه ذلك الليل الذي زحف على الصباح ولذلك أرى أعمالي الأربعة تصب في نهر واحد.

آفـــاق : علمنا أن رواية «دفنا الماضي» تُرجمت ترجمة أولى إلى الفرنسية وهناك ترجمة أخرى ظهرت في باريس.

عبد الكريم غلاب : لا، هي نفس الترجمة، لكن في الوقت نفسه قامت سيدة وهي أستاذة للغة الفرنسية بإنجاز ترجمة أخرى. فقد تلقيت منها قبل أيام رسالة تخبرني فيها أنها ترجمت فصولا كثيرة من الرواية، وترغب في نشرها. وأجبتها بأن ذلك سيكون عملا مكرراً، ومع ذلك فلا أمانع في نشرها بعد اطلاعي على الترجمة.

آفـــاق : أردت أن أقول إن الموافقة على الترجمة تمت بعد استشارتكم، وتأسيساً على سؤال سابق، ألا يمكن اعتبار هذه الترجمة بمثابة تذكير بلغة أخرى بنفس الشعور بالخيبة الذي صاحب مرحلة الكتابة، كأن نقول للقراء بالفرنسية من خلال الموافقة على ظهور الترجمة أن إحساسنا بالخيبة لا يزال مستمراً ؟.

عبد الكريم غلاب : ليس إلى هذه الدرجة، وفي الحقيقة فأنا لم أسع إلى هذه الترجمة. فالذي حصل هو أن المترجم اتصل بي وأبدى رغبته في ترجمة «دفنا الماضي» بعد أن قرأها وأعجب بها، فأخذ مني الإذن لإنجاز ذلك. وقد استغرق في عمله حوالي سنة ونصف ثم جاء بالنص واتفق مع جماعة من أصدقائه فقرأوه جماعيا وصادقوا عليه كلجنة للمراجعة. أردتُ أن أقول إن هذا الأمر ليس تكفيراً مني على ما تحدثتُ عنه، ولكنه حدث بمحض الصدفة تماما كما حدث في ترجمتها إلى الروسية. وحبذا لو أن أجود الإبداعات المغربية تمت ترجمتها إلى لغات أخرى. فنحن نترجم ونقرأ المترجمات فلماذا لا تترجم أعمالنا إلى اللغات الأخرى. وجميل أن أعمال نجيب محفوظ قد تُرجم معظمها وقُرئت من غير العرب، حتى لا يستمر الناس في الاعتقاد بأنه لا يوجد في اللغة العربية إبداع.

آفـــاق : تثير القراءات المتنوعة التي استهدفت أعمالكم القصصية والروائية أكثر من سؤال، سواء أنظرنا إليها من زاوية تسلسلها التاريخي عبر السبعينات والثمانينات، أم نظرنا إليها في سياق التعدد المنهجي وتنوع المقاربات ومتغيراتها. وهكذا، يمكن للمتتبع أن يلحظ مثلا وجود كتابات ذات توجه إيديولوجي والتي كانت تقيس العمل الأدبي بمقدار درجة الوعي التي يبثها المؤلِّف في كتاباته، وذلك حتى قبل النظر في قيمة هذه الكتابة من الناحية الفنية أو من حيث قيمتها الأدبية. وهناك كتابات ذات توجه حزبي تهتم بالبحث عن مظاهر الفكر الاستقلالي مثلا في عمل من أعمالكم الإبداعية، أو بتمظهرات فكرة معينة من قبيل التعادلية، الأرض لمن يحرثها، وسوى ذلك حيث يمضي الباحث في هذا الاتجاه إلى تشخيص الفكري والسياسي في المؤلِّف الإبداعي. وأخيراً يمكن الحديث عن أنماط الكتابات الجامعية التي يمكن أن نصفها بالبيضاء أو بالحيادية، والتي تصف النصوص دون أن تصدر حكم قيمة بصددها. أمام هذا التعدد والتنوع الذي طبع تجربة الكتابة النقدية حول أعمالكم، كيف تقومون حصيلتها ؟. وهل شكلت في يوم ما بالنسبة لكم مصدراً لإغناء تجربتكم الإبداعية وإخصابها ؟. هذا على فرض أنكم تطلعون عليها وتقرأونها بانتظام.

عبد الكريم غلاب : في الواقع إنني ابتهج بكل عمل تقييمي لأي عمل إبداعي، سواء أتعلق بإنتاجي أم تعلق بإنتاج الآخرين. فلماذا أبتهج ؟. لأنني أسمع الصدى، وربما كان الصدى عندي أهم من الصوت، لأن الصدي يؤكد حياة الصوت. ومهما يكن هذا الصدى موحشا أو جيداً أليفا فإنه بالنسبة لي إبداع آخر لأنه حياة. هناك عدد من الإخوة درسوا هذه القضايا جميعها، ودراستهم لها أشعرتني بأن هناك تجاوبا على كل حال، تجاوبا مع الآخرين يقومه الدارسون سلبا أو إيجاباً، وتجاوباً

مع الأعمال المدروسة، وفي تقديري، ومثلما أقول دائما، فإن الذي سيدرس إبداعاً أو شخصية ما عليه أن يحيط بالظروف؛ فبعض الأشياء لم أقلها في «دفنا الماضي» قلتها في «المعلم علي» وكلاهما يكمل الآخر؛ وما لم أقله في كتاب إبداعي قلته في كتاب فكري أو تاريخي. وفي الحقيقة فالقلة من الإخوة هي التي قامت بدراسة شاملة لأعمالي، فهؤلاء يرونك بوصفك مبدعاً في صورك المختلفة، ولا يرونك في مرآة واحدة بل في جميع المرايا. وحتى أكون صريحاً فإن موقفي من هذه الدراسات هو أنني أُسَرُّ لكل عمل متكامل غير أني أحزن للعمل الناقص. فعندما يقرأ ناقد ما عملا أدبياً ويقدمه للمحاكمة، طبعاً وفق قانون يملكه، ويصدر عليه حكما معينا، فأنا أرتاح لهذا الحكم، لأن الشعب لا بد أن يرتاح للقضاة، والنقاد أحيانا قضاة، وعلى الواحد منا أن يجاريهم في ذلك. لكن، عندما يقدم الناقدُ العملَ للمحاكمة بدون قانون، وبدون أن يتيح له فرصة الدفاع عن نفسه، وبدون أن يكون منصفا ولا عادلا في دراسة الملف قبل إصدار الحكم فعندئذ يصبح الأمر محزناً، وهو محزن ليس لأن فيه طعناً في نص أدبي بل في شخص الدارس نفسه لأنه يعد نفسه ليكون أستاذاً أو معلم أجيال وهو يفتقد إلى العدل والإنصاف، إن الأمر محزن بالنسبة للدارس في الحقيقة، أما بالنسبة لي فمثل هذا الكلام عابر لا يغير فيَّ شيئا. ولعلكم على معرفة بالنماذج التي أفكر فيها.

كنت أتمنى للنقد بالمغرب أن يكون أحسن مما كان، ألاَّ يتسلح بالتوجه السياسي وهو في طبيعته متغير وعابر. إن تقويم العمل الأدبي انطلاقا من حكم مسبق ودون قراءته سلوكٌ لا ينتمي إلى الثقافة ولا إلى الفكر أو الأدب. لهذا كنت أتمنى للنقد أن يكون في وضعية أفضل من التي كان عليها ليس بالنسبة لي فحسب، بل بالنسبة لأعمال كتاب آخرين من مثل ربيع مبارك وعبد الله العروي ومحمد عزيز الحبابي ومحمد زفزاف وغيرهم؛ إن من يريد أن يكون إيجابيا في تقييماته عليه أن يَصْدُر في ذلك عن حكم عقلاني ومنطلق نقدي سليم خدمة للثقافة وللأدب والنقد لا خدمة للمبدع ضده أو معه. وعلى كل حال، فلكل حركة نقدية تعثراتها، ومن الممكن أن تخطئ كذلك. وعموما فالمرحلة التي سبقت ليست مهمة بالقدر الكافي في مستوى الكتابات النقدية، وعمَّا إذا كنت استفدت من هذا النقد أجيبك بأنني استفدت سلبا في بعض الأحيان وبصراحة لم استفد إيجاباً. وليس ذلك لأنني لا أرغب في الاستفادة، بل لأنني تعودتُ أن لا أتلقى دروساً من أحد، إنني لا أقبل أن يتمعلم علي أحد في أشياء لم يدرس قواعدها. من هنا لم أكن استفيد إيجابيا من ذلك النوع من النقد بل أحيانا يكون لذلك تأثير سلبي علي.

آفـاق : أشاطركم الرأي في أن مرحلة معينة احتكمت فيها القراءات النقدية والدراسات الأدبية إلى العنصر السياسي المباشر. وليس هذا بدْعاً، إنه من صميم سنن التطور الطبيعي الذي يتأثر بوتيرة الصراع المجتمعي ويتفاعل بشكل ما مع تناقضات هذا الصراع وأطرافه الفاعلة فيه. لكن، ومع ذلك، ألا يخامركم الشعور أحياناً بأنكم خلال فترة معينة أيضا ربما ابتعدتم قليلا عن الحضور في الملتقيات والمناقشات الأدبية والثقافية. مثلا، إنني أتابع وقائع الحقل الثقافي بشكل منتظم على امتداد الثمانينات، وما ألاحظه أنه قلَّما كانت الفرصة تتاح لأجيال القراء والدارسين لأن يجدوكم في هذه الملتقيات.

عبد الكريم غلاب : لا بد أن نعترف بكل شيء بما أننا في جلسة اعتراف. لقد مرت علي

في الواقع فترة اعتبرتُ فيها، ربما مجازفة مني، أن الجوَّ غير صالح أو بالأحرى غير صحّي. فلم يكن يروقني أبداً أن آتي وأحضر في لقاء يساهم فيه نقاد من النوع الذي تحدثنا عنهم. لهذا ابتعدتُ نسبيا؛ غير أنني كلما شعرت بالحميمية اقتربت. وأنت رأيت أنني جئتُ إلى مراكش لأحضر لقاءً لم أكن أعرف من يشارك فيه، لكن، وبصراحة سألت سِّي عبد الجبار عن الإخوة الذين سيحضرون فعدَّلي أسماء المشاركين. وبالطبع حضرت في ندوة «سيرة الكتابة القصصية والروائية بالمغرب» في فاس، مع علمي بأن بعض من سيتحدثون لهم موقف عدائي مني، وقد كنت مع ذلك مستعداً للمواجهة. إنما ليس معنى هذا أنني ابتعدت بسبب موقف ولا بسبب مشاغل فأيام اضطلاعي بالمسؤولية في اتحاد الكتاب، وعندما كان الاتحاد ينظم بعض أنشطته المتميزة كنت أترك المشاغل لأذهب إلى الاتحاد. إنها إذن وعلى كل حال ظروف تمر.

آفــاق : من المؤكد أنه في الوقت الراهن حصل تحول ملموس في تعامل النقد المغربي مع الآثار الإبداعية من زاوية الاهتمام أولا بقيمتها الأدبية والفنية وتقويمها بعد ذلك وإصدار أحكام نقدية بصددها تخص ناحية المضمون أو البعد الإيديولوجي، وقد ظهر مثل هذا التحول في أعمال العديد من الندوات ومنها الندوة المكرَّسة لأعمالكم والتي شهدتها فاس خلال شهر ماي 1991. هذا التحول العام هل يعود في رأيكم إلى حصول تغير إيجابي في مفهوم الأدب لدينا إن كان قد وجد في الماضي خلال الستينات مثلا مفهوم قائم للأدب ؟. أم هل إن التغيير طرأ على أساليب القراءة والمناهج المستوحاة في استنطاق النصوص ؟. أم هل إن التحول أصاب بالخصوص مستوى التأويل الإيديولوجي للأشياء ؟. فأين تلمسون هذا التحول الذي أدى إلى نوع من التفتح في الخطاب النقدي بالمغرب وطبعه بالمرونة والإيجابية ؟.

عبد الكريم غلاب : هذا التفتح الذي تحدثت عنه شعرت به من خلال القراءات أكثر مما شعرت به من خلال الندوات، فأنا أتابع القراءات بقدر ما تسمح الظروف. وهو تفتح ناشىء عن مرحلة النضج. ففي اعتقادي، ولا أدري إن كنت مصيباً أو مخطئاً، إن الحركة النقدية بالمغرب قد مرت بمرحلة التقبُّل، بما يعني، أن كل ما يكتب في الخارج أو في الداخل يؤخذ على أنه مسلمات وأن هناك وصفة عامة تؤخذ من كتاب صدر في فرنسا مثلا أو في انجلترا أو في أمريكا، وتُطبق على الإبداع المغربي وكأنها وحي يوحى. وهذا شيء طبيعي، فالقارئ عندما يبدأ في القراءة يَكون في مرحلة تقبُّل وهي بمثابة وعاء يوضع فيه كل شيء، ويتم تفريغه وإسقاطه على نصوص مختلفة دون تمثل أو تمييز من طرف النقاد. أما الآن فالحركة النقدية بالمغرب تمر بمرحلة النضج. ذلك أن النقاد أخذوا يتمثلون ما يقرأونه ويستوعبونه ويبدعون في كتاباتهم النقدية، ويبذلون في ذلك مجهودا ذاتيا، ولم يعودوا يترجمون فقط أو يكتفون بالنقل. في حين كانت عملية النقل والإسقاط هي التي تتحكم في إصدار الأحكام. وخلافا لذلك يبدوَ الآن أن الأمور بدأت تستقيم وينبغي الاعتراف بأخطاء الماضي.

آفــاق : لدي تصور شخصي بصدد العلاقة بين حركة النقد الأدبي بالمغرب وبين الظرف السياسي لحقبة ما. ألا ترون أنه في فترة ما من تطور الأدب والثقافة بالمغرب، ولعلها الفترة الممتدة بين بداية الستينات ومفتتح الثمانينات، وقع اندماج بل وَتَمَاهٍ بين عناصر مختلفة تؤثر في حقل الأدب والثقافة ؟. وأقصد على وجه الخصوص هذا التداخل القوي بين السياسي والثقافي والذي أثار لمدة من

الزمن نقاشا خصبا عن الحدود بينهما، إن كانت هناك حدود ظاهرة أو كامنة تفصل ما هو ثقافي عما هو سياسي؛ فقد تأثرت حركة النقد الأدبي قبل الثمانينات بهذا التداخل، وتفاعلت بعمق مع أجوائه، واستمدت منه بعضاً من حيويتها وبعضا من أخطائها أو تعثراتها كذلك. فالأمر يتعلق إذن بخصائص فترة من فترات التطور التاريخي قبل كل شيء. وفي تصوري أن الحكم على هذه الفترة أو على أدبها ونقدها عليه أن يأخذ في الاعتبار واقعها الموضوعي. لذلك فالتطورات الحاصلة بعد السبعينات بقدر ما أظهرت الصورة على حقيقتها بقدر ما تحمل في طياتها أيضا تناقضاتها وربما تداخلاتها وتماهياتها الخاصة قد يكشف عنها المستقبل. وعندما نفكر في المغرب من هذه الزاوية يبدو لنا كما لو أننا نعيش في حالة تأرجح وعدم استقرار في الأفكار والتصورات وربما في السلوكات، فما رأيكم ؟.

عبد الكريم غلاب : في الحقيقة بلادنا تعيش مرحلة مخاض، ومخاض طويل مع كامل الأسف. فلماذا ؟. لأننا مصرون على أن نجرب ما جرَّبه الآخرون، أي أن نسير في نفس الخط وبنفس الخطوات وأن نستغرق نفس الوقت. فالحكم في بلادنا يجرب نفس التجارب الماضية التي قامت بها دول أخرى : السلطة المطلقة، العسف، القهر، القمع، تهميش المواطنين، بحيث إن الحكم كان يجرب هذه العملية بكل مظاهرها. الشعب نفسه بأحزابه السياسية على اختلاف وجهات النظر والممارسة كان كذلك يجرب عملية المقاومة وصد الصهد. فمرحلة المخاض هاته طالت واتخذت عدة أشكال : الستينات كانت هناك حالة الاستثناء والقهر؛ وجاءت سنتا 71 و 72 فتغيرت الأوضاع شيئا ما في المظهر على الأقل، فقد جاء تيار آخر وإن كان لا يختلف تماما عن التيار الذي ساد في الستينات فإنه كان على كل حال يحمل في الظاهر شيئا من الحرير وشيئاً من الحديدية ناعمة الملمس تقريبا. السبعينات مرت بانتخاباتها التي رأيناها وعشنا آثارها، وكانت الانتخابات مظهراً من مظاهر العبث، ولم تكن الثمانينات بأفضل من سابقاتها فقد جاءت هي الأخرى بنفس الشيء الذي نعيشه إلى الآن. فما أن بدأت الانتخابات تطل حتى وجدنا حزباً جديداً يتكون، ووجدنا الجمعيات تتحرك بشكل فوري ومفاجئ، عِيسَاوه بْدَاوْ يْسَخّْنُو الْبَنْدِيرْ قبل الوقت؛ كل هذا دليل على أن بلادنا لا تزال تعيش مرحلَة المخاض. وإذا سرنا في هذا الطريق وبنفس هذه الوتيرة فمرحلة المخاض ستطول أكثر. لماذا ؟ لأننا لا نستفيد من الدروس.

لهذا فالقضية ليست تلقائية أو عفوية. إنها قضية صراع لا يزال موجوداً، دون أن يصل إلى التبلور بعد. إنه ليس صراعاً طبقيا ولا سياسيا بالمعنى السياسي الحقيقي، وليس صراعاً ضد الاستعمار ورواسبه، وليس صراعاً من أجل الوحدة أو من أجل الديموقراطية وتصحيحها فحسب، إنه بالأحرى صراع في كل الواجهات، فالبلاد لا تزال لا تعرف طريقها بعد. وهذا هو الشيء الخطير. ويبقى أن نتساءل عن موقف المثقف من هذا الصراع ؟. أعتقد شخصيا أن المثقف يجب أن يكون إيجابيا في هذا الصراع. أن لا يبقى فقط، ولنقل الكلمة بصراحة، تابعاً للأحزاب أو لاتجاه سياسي معين. فعلى المثقفين أن يكون لهم نوع من التميز في صراعهم وفي إبداء وجهة نظرهم وفي بناء المستقبل وكيفية رؤيته بكل مظاهره، في مجال الديموقراطية، وفي مجال السياسة وفيما يخص البناء الاجتماعي والاقتصادي... عليهم أن يعطوا أفكارهم وآراءهم. صحيح، إنهم يقومون بذلك من خلال أحزابهم السياسية أو من خلال الصحافة أو حتى من خلال قناعاتهم الخاصة، ولكن كطبقة متميزة، لا يزال المثقفون مقصرين أو دون الدور المنوط بهم، ولست أدري لماذا ؟.

آفـــاق : فعلا، هذا سؤال عميق وينبغي أن يطرح وبصوت عالٍ على المثقفين ومن جانبهم كذلك.

عبد الكريم غلاب : على اتحاد الكتاب أن يطرح هذه القضية ويعالجها. فالمثقفون لا ينبغي أن يكونوا محايدين ولا تبعيين ولا «حَشُومِيِّنْ» يعبرون عن أفكارهم فقط بالكتابة والمقالة والقصة أو القصيدة...

آفـــاق : إن الخطر لا يتمثل فقط فيما يمكن أو يوصف أحيانا بانعزالية المثقف أو بكونه لا يستطيع تارة أن يصوغ تصورات مستقلة عما هو حزبي أو حتى سياسي، ولكن الخطر يتمثل كذلك في تمكّن أجهزة السلطة من أن تستوعب بيسر، أو أن تبدأ في ذلك على الأقل، بعض المثقفين.

عبد الكريم غلاب : فعلا، هذا شئ خطير جداً، وإذا لم يقف المثقفون وقفة صامدة وواعية ومتميزة بنضاليتها، فإن التدجين والاحتواء سيصبحان هما القاعدة وفي ذلك ضرر كل الضرر على الثقافة ومستقبلها.

آفـــاق : نلاحظ أن الأجيال الجديدة من الكتاب والنقاد عندما تتحدث عن التاريخ الثقافي والأدبي للمغرب الحديث غالبا ما تميل إلى تحقيبه بحسب العقود، فتتحدث عن الستينات والسبعينات والثمانينات مثلا على أساس أن لكل عقد ظواهر تميزه وأسئلة تشغل بال المثقفين وخصائص يشترك فيها الكتاب أو التجارب. وبوصفكم من المتابعين لتطورات الوضع الثقافي ومن المؤثرين فيها على امتداد هذه العقود وقبلها، ما هي الأشياء الأكثر بروزا في سياق هذه التطوارت من وجهة نظركم ؟ وما هي الظاهرة الأساسية التي تستحضرها ذاكرتكم وتعتبرونها سمة مميزة للعقود المذكورة ثقافيا ؟.

عبد الكريم غلاب : أعتقد أن السمة المميزة لتلك العقود جميعها هي **نضالية الثقافة**، ذلك أنه كان من المفروض أو المتوقع بعد الاستقلال أن تصبح الثقافة تعليماً محضا يؤهل للدراسة والشهادة والعمل بعد ذلك، ليس غير. غير أنه تبين بالملموس أن الثقافة تجاوزت هذه الحدود وانخرطت في الحياة النضالية للمجتمع. هذه الظاهرة لم تختف حيث نلمس هذه النضالية على جميع المستويات، في الجامعة، وبين صفوف الطلبة والمثقفين والعاملين في الحقل الثقافي عموما. وكل عمل ثقافي في تقديري وبقطع النظر عن التدريس هو عمل نضالي. ولذلك فالشيء الذي انتصرت فيه الثقافة على نفسها مثلما انتصر فيه المثقفون في مجالهم هو أنهم لم يركنوا إلى الاستسلام، فهم موجودون في الساحة النضالية، وقد اختار بعضهم إلى جانب النضال الثقافي النضال السياسي ولذلك نجد أن الهيئات السياسية الجادة والمهمة أطرها معظمهم مثقفون لهم حضور ثقافي فعال، فهؤلاء يساهمون في النضال من أجل أصلاح التعليم ودمقرطة الثقافة، وفي النضال ضد الفرانكفونية وضد الانحرافات الفكرية، وفي النضال الفلسفي والإيديولوجي والمذهبي، ويمارسون إلى جانب ذلك الكتابة والإبداع بما يغني تجربتنا ويطورها. هذا كله يعطي للثقافة بالمغرب على امتداد العقود السابقة وقبلها حضورا متميزاً. ومن الطبيعي القول مع ذلك بأن هذا الحضور لا يزال محدوداً لعوامل كثيرة، منها قلة الأطر وضعف التأطير، ومنها المشاكل السياسية حيث يسود القمع أحياناً ويصبح عائقاً أمام حرية

الرأي والاجتهاد، ومنها أيضا حالة البؤس والفقر التي تجبر أحيانا بعض المثقفين على أن يفضلوا كسب القوت على المجازفة غير المحمودة العواقب. غير أن الظاهرة الغالبة هي أن المثقفين موجودون في الساحة وهي ظاهرة جيدة.

آفـاق : في ارتباط مع نضالية الثقافة بالمغرب استحضر الآن كونكم كنتم من الموقعين على وثيقة «بيان تاريخي من مثقفي المغرب حول سياسة التعليم والغزو واللغوي الاستعماري للمغرب العربي» بتاريخ شتنبر 1970. ماذا بقي من هذا البيان ؟ وألا ترون أن الأوضاع أصبحت تفرض تفكيراً معمقاً في موضوع من هذا القبيل ؟.

عبد الكريم غلاب : دون شك، لأن التعليم يتطور. ففي السبعينات كانت لدينا جامعة واحدة أو اثنتان. واليوم أصبح لدينا عدد كبير من الجامعات. والمهم هو أن كل شيء يتطور؛ وإذا كان هناك بيان أو ميثاق فهذا شيء له أهميته التاريخية. وأتذكر أيضا أنه في بداية الاستقلال كانت هناك اللجنة الوطنية للتعليم وكان أغلب أعضائها من الأوربيين وبعدها كانت هناك لجنة أخرى، وقد تمت عدة لقاءات عن التعليم. التعليم قطاع شديد التطور، وفي اعتقادي أنه في كل مرحلة من أربع سنوات يجب أن يكون هناك ميثاق جديد يراعي المستقبل، لأن المستقبل سرعان ما يتحول إلى حاضر. فلا يمكن لميثاق ينتمي لعشرين سنة مضت أن يكون صالحاً للوقت الراهن. ولهذا لا بد من إعادة النظر في السياسة التعليمية وتجديدها وفق مقتضيات التطور الحاصل.

آفـاق : من موقعكم ككاتب وكمثقف وأساساً كقارئ لا شك أنكم تطلعون على ما يكتبه الشباب في مجالات الإبداع المختلفة وينشره إما في شكل كتب مستقلة أو على صفحات الدوريات والملاحق الثقافية. ترى، ما هو الانطباع الذي تتركه لديكم هذه الكتابة «الشابة» ؟ وهل تحسون أنها تفتح باباً أو أفقا جديداً بالنسبة لمسار الأدب المغربي الحديث ؟ أم هل ترون أنها تكرِّس تقاليد الكتابة كما مارسها الرواد ؟ وهل هناك أسماء أثارت انتباهكم خلال العقد الأخير ؟.

عبد الكريم غلاب : أعتقد أن الشيء المبشر بخير هو أن هناك جيلا جديداً يحاول أن يواكب مسيرة الأجيال المتعاقبة في المجال الأدبي والإبداعي. وما يميز هذا الجيل فيما أعتقد هو الشجاعة التي تثير الإعجاب حقيقة. وهي شجاعة محمودة، وبالرغم من أنها تقوم أحياناً على الإعجاب بالنفس فإنها تمنح الكاتب القدرة على المحاولة فيخطىء ويخطى حتى يدرك الصواب وهكذا يتكون الأديب، وبدون شك فإن العديد من هؤلاء الشباب تكونوا بهذه الكيفية، وما يثير في نفسي الغبطة فيما أقرأه لهم هو هذه الجدية في العمل فضلا عن الشجاعة، فالواحد منهم يكتب شيئا ربما لا يستحق النشر، ولكنه لا يخجل من نشره وتوقيعه باسمه والافتخار به.

يضاف إلى ذلك تشبثهم باللغة العربية والحرص على التعبير السليم، ثم إنك تحس بإن لغتهم هي نتيجة قراءة ومجهود، فاللغة العربية لا يمكن لأحد أن يقرأها ويعبر بها إذا لم يكن يمارس القراءة بجدية. وهذا على الرغم من أن مضامين الكتابة وأشكالها لديهم لا تزال مهزوزة ولا ضير في ذلك، خاصة وأن بعض الواعدين من الشباب ممن ظهروا على صفحات الجرائد تطوروا من واعد إلى منتج فعلي له عطاء. وفي المسابقة التي نظمها اتحاد كتاب المغرب خير مثال على ذلك حيث إنها أبرزت

كتابا جيدين تماماً من الشباب. وقد كانت الدورة الأولى موفقة تماما وستغني الحقل الأدبي بالتأكيد، وتحفز الأدباء الشباب على الاستمرارية والجدية وهما السبيل نحو الصواب وتجاوز الأخطاء.

آفـاق : الأستاذ غلاب، نحيي فيك أولا الجرأة والوضوح، وثانيا سعة صدرك وكونك تتيح الفرصة للقراء كي يواصلوا عبر الحوار التفكير المترابط والشمولي في مختلف جوانب التاريخ الاجتماعي والثقافي ومراحله المتتالية بالمغرب الحديث. ونود منك كلمة لا تكون ختامية لهذا اللقاء المثمر، بقدر ما تجعل منه أفقاً مفتوحاً على مستويات أخرى من الحوار والتواصل نأمل لهما العمق والاطراد.

عبد الكريم غلاب : شكراً. في الواقع لا أكتمكم أنني معكم وجدت نفسي في عائلتي، لأن الحوار الثقافي عموماً والأدبي خصوصاً هو عائلتنا ننتمي إليها جميعاً، ويشعر الإنسان أنه في مثل هذا العمل يجد نفسه يرتاح تمام الراحة. وقد كنت معكم ربما صريحاً أكثر من اللزوم أو ربما كما يجب أن تكون الصراحة. ومع ذلك فهذا هو طبعي، إذ لا أحب أن أخفي شيئا عن إخواني وأصدقائي.

وأنتهز هذه الفرصة لأؤكد للإخوة في اتحاد الكتاب أن رسالة الاتحاد هي رسالة حوار. فهو لم ينشأ كنقابة للدفاع عن خبز الكتاب، وإلا لما أكلوا خبزاً، وكان سيكون فاشلا من اليوم الأول لو سلك هذا الاتجاه. لكن الاتحاد أنشئ ليخلق مناخاً ثقافيا ببلادنا. ففي البلدان الأخرى نجد أن المناخ الثقافي يتشكل من ندوات واجتماعات تعقد في المنازل والمقاهي والمنتديات. وهي لقاءات ربما تتم بتلقائية ومع ذلك تكون منتجة. أما بالمغرب فليس هناك من يخلق هذا المناخ إلاّ اتحاد الكتاب، وقد أنشىء في الظروف التي تعرفونها ومر بمراحل صعبة تعرفونها أيضا، وما يزال دون شك يواجه صعوبات أخرى. ولذلك فرسالته ليست فقط لتأكيد وجود الكتاب أو لتأكيد وجوده كاتحاد أو ليعقد مؤتمرات ويحضر في أخرى، ولكن رسالته هي أن يخلق الحوارات، وهي تعطي في الحقيقة عطاء لا حدود له وقد لا نقدّره حق قدره ولكننا نحس بنتائجه إذا ما استمر. ولذلك أعتقد أن الحوارات المفتوحة ليس ضروريا فيها أن تكون من النوع التكريمي، ولا من النوع الذي يقتصر على الندوات المخصصة لموضوع معين كالقصة أو الرواية أو الشعر. بل ينبغي أن تتسع آفاق الحوار لتشمل ما هو أعم وأكثر انفتاحاً على هموم المجتمع وقضاياه.

الرباط 19 يونيو 1991

(أفوقـاي) كاتبـاً

□ تقديم : م.الهرادي

المسمى (أفوقاي و Bejarano) هو أحمد بن قاسم الحجري الأندلسي **مؤلف** كتاب «**ناصر الدين على القوم الكافرين** (1637)» * الذي وضعه كمختصر لكتابه السابق «رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب»، ومترجم كتب منها :

العز والرفعة والمنافع للمجاهدين في سبيل الله بالمدافع، لإبراهيم غانم.

الرسالة الزكوطية للاسرائيلي إبراهيم السلمنقي.

يقول أحمد رزوق، محقق **ناصر الدين** : «.. وصل المؤلف (...) إلى المغرب أواخر عهد المنصور الذهبي واشتغل لديه بالترجمة، كما قام بنفس المهمة لدى السلطان زيدان، وابنيه عبد الملك والوليد.

وأهم ما يمكن تسجيله في حياته :

ــ سفارته عن السلطان زيدان إلى كل من فرنسا وهولاندا، وهي السفارة التي فصلها في كتابه **ناصر الدين**.

ــ ذهابه الحج عام 1046هـ/1636م وتوقفه بمصر، ومن هناك إلى تونس، وفي هذا البلد الأخير تنقطع أخباره فلا ندري متى توفي ولا أين» ص : 5 ــ 6.

وينبغي أن نذكر أن (أفوقاي) موريسكي تعلم العربية سراً في بلد حوربت فيه العربية وكل تصرف يفهم منه أنه عربي. فاللغة التي كتب بها هذا النص هي مزيج من عربية وعامية ومن صيغ مترجمة،

وهو نهج «يوجد في أغلب المخطوطات الموريسكية الألخميادية»، ولذلك فإن القراءة المستأنسة بالمنهج التاريخي غير كافية للكشف عن تطور لغة السرد العربي، ولإعادة الاعتبار لعناصر التخيل التي تتضمنها مثل هذه النصوص.

أقترح، من مبدأ تجاوز القراءة التاريخية، اعتبار (أفوقاي) كاتباً مجايلا لاهتماماتنا، أنتج نصوصاً سردية قابلة لتشكيل «ذاكرة» مستقبل الكتابة عندنا، ولذلك ننشر هذه «القصص» التي اقتطعناها من **ناصر الدين** متوهمين ــ ونحن نضع لها العناوين المناسبة ــ أن ما يفصلنا عن زمن الكتابة هو تلك المتعة الشاردة التي تستحق بذل جهد لالتقاطها.

---

* أحمد بن قاسم الحجري الأندلسي (أفوقاي) ــ ناصر الدين على القوم الكافرين ــ مختصر رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب تحقيق محمد رزوق ــ منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية (1) ــ الدار البيضاء ــ 1987، 167 ص.

شيء من التغيير (*)

اعلم ــ رحمك الله تعالى ــ أن البلاد التي على حاشية البحر من بلاد الأندلس، وأيضا فيما لهم في بلاد المسلمين، أن النصارى فيها من الحرص والبحث في من يرد عليها من الغربا شيئا كثيرا. كل ذلك لئلا يذهب أحد أو يجوز عليهم إلى بلاد المسلمين، وهمني الأمر كثيراً في كيفية الخروج من بينهم، وركبت البحر في بلد يسمى شنت مريا (1)، وكان لي صاحب من بلدي من أهل الخير والدين ومشى معي مهاجرا إلى الله وبلاد الاسلام وسبل نفسه وأهل القارب لا يشكون فينا بأننا منهم، فقطعنا البحر في يومين ونزلنا في بلد يسمى بالبريجة (2) وهو للنصارى وليس بينه وبين مدينة مراكش الا نحو الثلاثة أيام للماشي المتوسط، وتعجب من المنع الذي في بنيان سورها، هو أساسه على حجر صلد، وسقفه ثلاثة عشر ذراعا ولا يبالي بكور المدافع من اتقانه وغلظه، حتى شاهدت ثلاثة من الفرسان بخيلهم يدفعون خيلهم جملة على السور ولا يخافون الوقوع منه، ولما أن دخلنا سألنا القبطان : ما سبب قدومكم ؟ قلت له : وقع لنا شيء من التغيير مع أناس ببلاد الأندلس وجئنا إلى حرمتكم، قال : مرحبا بكم، قلت أحب منك أن تأذن لنا في رجوعنا إلى بلادنا مهما أردنا، قال : أذنت لكما ونزلنا عندهم واشتريت حصانا من أحسن الخيل، وصرت من فرسانهم، وكنت أحب اشتري آخُرْ لصاحبي ولم يتيسر. وتلك البريجة في ركن من الأرض والبحر داير بها من الجانبين، ولا يخرج أحد من البلد حتى تتقدم الفرسان، ويقتسمون، ويجوزون من البحر إلى البحر من الجانب الآخر البساتين مع البريجة، وليس لا حد من النصارى أن يجوز الحد الذي تكون فيه الفرسان بحساب النوبة للحرس ولما رأيت ذلك قلنا نخرج من البريجة ونجلس بين البساتين ونستخفي فيه إلى الليل، ونذهب إلى مدينة أزمور ــ هي للمسلمين ــ على ثلاثة فراسخ من البريجة، وقلت لصاحبي إذا قدر الله علينا أن النصارى يتصلون بنا فواحد منا يستعمل نفسه أن الجن أصرعه ويخرج من فمه بحديد شيئاً من الدم لعلنا ننجو ــ ان شاء الله ــ بذلك الكيد.

فخرجنا إلى بين البساتين واختفينا هناك ثم ان صاحبي مشى إلى بستان قريب من الموضع الدي كنا فيه وبقى هناك إلى قبل غروب الشمس بقليل، وأنا في أشد تغيير، والفرسان تأتي إلى البلد، ثم جاء صاحبي، قلت له : ما السبب حتى قعدت إلى هذه الساعة ؟ قال : كنت أتكلم مع صاحب بستان حتى عزم على الخروج منه، جئت من عنده، فبينما كنت بالغيظ أدبر كيف العمل إذ سمعت البواب يَزْمُورُ مِزْمَاراً له ينادي الناس قبل سد الباب، فاشتغلت اقرا سورة (يس) و (الزمر) في زيادة. قلت لصاحبي : هذا الزَّمْرُ هو علينا، قال لي : اعمل حيلة الاصراع، لان الناس جاءت إلينا قلت له : لا أعمل ذلك مما كان عندي من الغيظ والتغيير عليه، قال : أنا أعمل، قلت : أفعل وأنا أتكلم عليك معهم. فأخرج شيئا من الدم، ورمى بنفسه في الأرض، فخرجت إلى جهت الرجال وأنا أشير إليهم أن يأتوا إلي، فلما وصلوا قالوا : ما السبب في جلوسكم إلى هذه الساعة والبواب ينادي عليكم، أما

---

* . العنوان الأصلي للباب الثاني : في قدومنا إلى بلاد المسلمين وما اتفق لنا عند خروجنا من النصارى.

1. يقصد ميناء Santa Maria

2. يقصد الجديدة، وكانت آنذاك تحت حكم البرتغاليين.

تخاف من المسلمين أن يأخذوكم أسارى ؟ قلت في نفسي : ما نفتش الا هم، قلت لهم : بعثت صاحبي يشتري خيارا، ولما تعطل جئت في طلبه حتى وجدته في هذه الحالة، ما استطعت حمله وحدي لأنه يضطرب في الأرض، فوصلوا إلى ناحيته ورأوه بالدم في وجهه وعنقه وهو يضطرب بيديه، قالوا : هذا يموت. وكان من الذين جاءوا صاحب البستان الذي كان معه صاحبي في الكلام، ووصل الخبر للقبطان بأمرنا، وظنوا وقالوا : اننا هاربون إلى المسلمين، وأمر أن ينظروا هل الحصان في الدار ؟ قالوا : هو فيه وحوائجهم أيضا، قال : لو كان يهربان لم يتركا الحصان، وهذا أمر نزل بهما، والتمت جميع الناس بحضرة القبطان، والرجال الذين كانوا عندنا قالوا : ان هذا يموت، واتفقوا أن يمشي واحد منهم ينادي القسيس ليثبته ويستقرره من الذنوب ليمشي مغفورا منه إلى الجنة، فمشى واحد وأعلم القبطان بالأمر، فجاء القسيس وهو على بعد منه يثبته، قلت للقسيس : أظن أنه مصروع من الجن فاقرا عليه أول ما ذكر يوحنا في الانجيل ليذهب عنه الجن، فقرأ عليه من الانجيل، وذهب الجن والشيطان، وظهرت للقراءة البركة والبرهان، وشهرت هنالك ولاية القسيس، وضحك منه الجن مع ابليس، وبرا المريض في الحين، واخذه اثنان منهم كل واحد من تحت ابطه، وصار يمشي معهم حتى صعد على حايط نار وهما معه، فأطرح نفسه على واحد منهما عند هبوطه منه حتى كاد أن يوقعه.

ودخلنا البلد وجميع الناس مع القبطان وحكو له كل ما طرأ، وأن المريض بعد أن كان يموت برا ببركة ما قرا عليه القسيس، ومشينا إلى الدار وجاء من أكابرهم ينصحونني أن لا نتركه يركب الحصان، ولا يطلع على السور لئلا يصرعه الجن، ثم جاء الطبيب وكانت له صنايع غير الطب كثيرة، فكان يصقل السكاكين، ويركب الرماح، وأظنه يحلق، وبيطار الخيل، فقال الحكيم : ما هذا الذي أصابه فحكينا له، وبقي متحيرا ماذا يأمرنا به من العمل للعليل، فقال : اجعل عليه حوايج لعله يعرق، فشكرته على حكمته ووضعنا الحوايج عليه، فلما أن ذهبوا جميعا ولم يسمع المريض أحد أخرج راسه من تحت الحوائج وقال : كيف حالنا يا سيدي ؟ قلت له : غط رأسك ما عندنا الا الخير ـــ ان شاء الله ـــ، وذهب النوم عنا في الليلة كلها ويوم أُخَرْ تبين لنا أن الله تعالى لطف بنا، وبقي المريض سالما ونحن ندبر كيف العمل لنقضي الغرض حتى نخرج من بين الكفار. قلنا : لو كان واحد منا وحده كان يمكن الهروب والخروج بأن يخفي ويهرب والحال الاثنين صعب، وكانت سفينة عازمة على الرجوع إلى بلاد الأندلس، قلنا نرمي القرعة من يرجع منا في السفينة، فرميناها وجات في، وكانت الناس تتكلم بنا تقول : اني كنا نريد الهروب إلى بلاد المسلمين. فمشيت إلى القبطان وقلت له : أحب أرجع إلى بلاد الأندلس في هذه السفينة، وإذا استغرضت شيئا من تلك البلاد فاعطني زماما به ابعثه اليك، قال : وصاحبك يمشي معك : قلت له : أراد القعود هنا وأنت ترد بالك عليه، لانه غريب. فخرجت عشية وأوجدت ما يحتاج من الطعام في السفر، فوجدت بقرب باب قاربا صغيرا، فقال : أركب، فاعطيته الطعام والحوايج وقلت له : إذا خرج التاجر الذي كان يمشي من البريجة نركب القارب الصغير ليبلغنا إلى السفينة الكبيرة، فجلسنا هنالك ندعو الله تعالى أن يتعطل التاجر حتى ينسد الباب، ثم قالوا لصاحبي :ادخل عند سد الباب، قلت لهم : دعوه معي حتى يخرج التاجر، قالوا : نعم، يقعد، فأظلم الليل إلى أن صلينا العشاء الآخرة، ثم دعونا الله ان يرشدنا ويسترنا من أعدئنا. قلنا هذا وقت الخير فنذهب ـــ ان شاء الله إلى أزمور، قلت لصاحبي : ما ظهر لك أن نصنع في ذهابنا، قال كيف ما ظهر لك، قلت له : يا صاحبي، الطريق القريب هو من هنا إلى

أزمور، قلت : ومن الممكن أنا إذا شرعنا في الطريق ربما يخرج التاجر الذي هو يمشي في السفينة، وإذا طلبوا علينا لم يجدونا، ويتبعونا كما هي من عادتهم ويدركوننا بالخيل، قال : كيف العمل ؟ قلت : هذا طريق أزمور هو هذا الشمالي على حاشية البحر، قال نعم، قلت : نمشوا على حاشية البحر اليمنى إلى غد ــ ان شاء الله تعالى ــ نمشو إلى أزمور على بركة الله، فمشينا، وبعد ساعة أو أقل سمعنا مكحلة لعلي نفيق من النوم ان كنا نائمين، فمشينا الليل كله في بلاد الأسد إلى انشقاق الفجر أخلوا المدفع الكبير وهي علامة عندهم إذا ادخلوا ذلك أنه لا يتخلف أحد عن الخروج من البلاد. وعلمنا أنهم ما خرجوا الا في طلبنا، فاتفق أن ندخلا في وسط شجرة كبيرة ونجلس هنالك إلى الليل وكنا نسمع حس البارود الكثير ثم يئسوا منا وولوا خائبين، وسبب رجوعهم أن قائد أزمور لما سمع حس المدفع الكبير عند الصبح علم أن أحدا من النصارى هرب من عندهم فأمر في الحين الفكاك أن يمشي إلى البريجة ليتكلم مع القبطان في شأن أسير كان عنده، ويأتي بالخبر، فلما مشى التقى بالنصارى في الفحص. وسأله ترجمان القبطان عن نصرانيين هل رآهما ؟ قال له : نعم هما عندنا من الصبح. فلما بلغ الخبر للقبطان وهو مع جنده، فكان يقبض بيده شعر لحيته، وينتفها ويرمى في الأرض، والفكاك قال لهم ذلك ليبأسوا ويرجعوا فقنطوا، وولوا خائبين. ونحن جلسنا بين الأشجار إلى الليل وكان الحر الشديد، ونحن بالعطش سائرين فوجدنا عينا من ماء عذب فشربنا، وبتنا إلى الصبح، وكنا سرنا في الليل كثيرا قبل وجود الماء. وبعد ذلك بزمن التقينا بمراكش برجل من أولاد الولي سيدي علي بن أبي القاسم [3]، وسألنا عن حالنا وهروبنا من البريجة إلى جهة طيط ــ هو بلد خال كان للمسلمين ــ وذكرنا له عين الماء الذي وجدناه في الليل، فقال للناس الحاضرين : تلك البلاد نعرفها كلها وليس فيها ماء على وجه الأرض الا في الآبار الغارقة. وبعد أن تنعمنا بالماء وصلينا الصبح مشينا في طلب أزمور وبسبب الصحب لم نر الشمس حتى كانت في وسط السماء، ثم سرنا نطلب على الما ونجد آبار غارقة يابسة، ثم استظلينا بشجرة كبيرة بعد العصر، وسمعنا حس البحر، ولينا إليه لعلنا نجد ماء فلم نجد شيئا في حاشية البحر للشرب. ثم مشينا على طريق وكنت أظن أنه ماشي إلى أزمور. فبعد نصف الليل بلغنا إلى بساتين البريجة، ثم جزنا وتركناها من ورائنا، وسرنا من البريجة، ثم صعدنا على جبل ورأينا المسلمين يحصدون الزرع ولما قربنا منهم جاءوا إلينا بأسلحتهم وخيلهم، فلما وصلوا إلينا قلنا لهم : نحن مسلمون، فامسكوا عن الحرب، وفرحوا بنا فرحا عظيما، وأعطونا الخبز والطعام الذي لم نره من يوم الجمعة قبل الزوال إلى يوم الاثنين عند الضحى. ثم بلغنا إلى أزمور فأقبل علينا قائدها وبحثنا كثيرا في أمور دين المسلمين، وقال لي : اتكتب بالعربية في هذه الورقة ؟ قلت له : ما أكتب ؟ قال : الذي تحب، فكتب ما الهمني الله تعالى، وشكرته على قضاء الحاجة وخلاصنا من الكفار، ودعوت بالخير للقائد محمد بن ابراهيم السفياني على ما أحسن إلينا، وقبض الورقة، وأظن أنه بعثها للسلطان مولاي أحمد ــ رحمه الله ــ، وكتب له وأمره أن يمشي بحضرته في عيد الأضحى، وأن يحملنا معه، فلما أن بلغنا في دكالة إلى سوق كبير أمر القائد بخديمه أن يركب معى إلى السوق، فلما أن دخلنا فيه جاء المسلمون يسألون الخديم عني، قال لهم، هو مسلم، فجاءوني من كل جانب وهم يقولون لي : شهد ! شهد ! وأنا ساكت حتى ألحوا علي وكثروا في ذلك، قلت اشهد أن لا إله الا الله وحده لا شريك له وأشهد أن محمدا عبده ورسوله. قالوا : والله أنه

---

[3] انظر ترجمته عند م. بن عسكر. **دوحة،** 101 ــ 102

قالها خير منا، ثم مشوا وأتوني بتمر وغير ذلك مما كانوا يبيعونه وفضة دراهم. قلت لهم : لا أطلب منكم شيئا من ذلك، فلما ولينا عند القايد قال لي : ما ظهر لك ؟ قلت : الحمد الله إذ لم نرعدوا في هذه الناس، لان في بلاد النصارى لم نر فيها في الأسواق الا أعداء لنا يمنعونا من الشهادتين جهرا، والمسلمون يحرضونني عليها وفرحوا جميعا حين سمعوا مني ذلك. وقد شبهت ما أصابنا من خوف النصارى وما رأينا من التعب في الطريق إلى أهوال يوم القيامة، ووصولنا إلى المسلمين للدخول في الجنة ــ نسأل الله العظيم أن لا يحرمنا منها وجميع المسلمين أجمعين ببركة سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم ــ.

صرت تلميذا لها(*)

ولما رأيت ما أظهر من النصيحة الينا قايد الطابع، مشينا إلى بلده، ولما وصلنا إلى داره وكانت خارجا عن بلد على قرب نهر، وهي مانعة كبيرة، مبنية بالحجر المنجور، وفيها بعض المدافع وبقربها بستان كبير وغابات، وبلاد واسعة للزرع، كل ذلك للقائد المذكور. وأقبلت علينا زوجته وخدامها من البنات والرجال. وكانت في تلك الدار بنت من قرابته ذات مال عظيم مما ترك لها والديها، وهي من أربع وعشرين سنة، ولها من الحسن والجمال كثير، وطلبها للزواج كثير من أكابر أهل بلادهم، ولم ترض بأحد منهم. وقدموا لي مع أصحابي طعاما، فلم نأكل منه. قلت لهم : هذا ممنوع في ديننا. ثم اعطوني ما ذكرنا لهم. ثم جاءت البنت، وقالت لي أن أصف لها حال النسا التي هن غاية الحسن والملاحة عندنا، وذكرت لها ما تيسر. قالت : أنتم على حق وذلك أنها كانت بيضاء بشيء من الحمرة، وشعرها أسود، وشعر الحواجب، وأشفار العين، وكحل العين في غاية. المرأة عند الفرنج على هذه الحالة مهمولة عندهم في الحسن ويقولون أنها سودا. وقد كنت أذكر لأصحابي بعض الحكايات فيما وقع للرجال الصلحاء الواقفين على الحدود، لنقويهم على نفوسهم ونفسي على دعاوي النفس والشيطان في شأن المحرمات، لأن بسبب الحريم المكشوف كان الشيطان يوسوسنا كثيرا وكنا صابرين، وكانت البنت تزين نفسها وتسألني : هل في بلادنا من يلبس لباسات الحرير مثلها ؟ ثم قالت : لي : أعلمك تقرأ بالفرنج. وصرت تلميذا لها، وأخذت في اكرام أصحابي. كثرت المحبة بيننا حتى ابتليت بمحبتها بلية عظيمة، وقلت : قبل ذلك كنت في خصام مع النصارى على المال، وفي الجهاد على الدين، والآن هو الخصام مع النفس والشيطان فالنفس تطلب قضا الغرض، والشيطان يعينها، والروح ينهي عن الحرام، والعقل يحكم بينهما، ومن الناس من يعبر بالقلب عن الروح. فالنفس تستعين بالشيطان لانه من طبعها، وهو طبع النار : الحرارة واليبوسة، ولا يوسوسان الانسان أن يعمل الا ما يكون من أعمال أهل النار، والروح تستعين بالله تعالى. وقد قال ابليس ــ عند استنفاره عن السجود سيدنا آدام ــ عليه السلام ــ : خلقني من نار. وحيث هي النفس والشيطان من طبع

---

*. العنوان الأصلي للباب الثامن : في قدومنا إلى أُولُونَهْ، ثم إلى مدينة بُرْضِيُوشْ.

النار فهما يتبعان الانسان ليذهب إليه معهما. ولما علم الشيطان أن ليس له قوة على الانسان الا ليوسوسه فقط، وأن الوسوس يرده الانسان تارة بلا تعب، وتارة يحتاج الدعا إلى الله تعالى، وكنت أخرج إلى بين الأشجار، وأدعو الله تعالى أن يثبتني، فمشى ابليس إلى صاحبي وكان أكبرهم سنا من أصحابي، ووسوسه، واتفق معه أن يكلمني في شأن البنت، وكنت أخفي ما أصابني من الهم — بسبب البنت — من أصحابي، لئلا يظهر لهم ضعف مني، إذ كنت أقويهم أن يغلبوا نفوسهم عن النسا المحرمات. والميل لهن. فجاءني على وجه السر والنصح، وقال لي : يا سيدي، أصابني تغيير بسبب الناقصة التي رأيتها منك، قلت له : اذكر لي ما رأيت مني لعلك تنفعني، قال : هذه البنت ما يخفى حالها وهي تعمل الخير الكثير معنا بسبب محبتها إليك إذ هي ظاهرة ليست بخافية وأنت تعرف العادة الجارية في هذه البلاد أن الرجل يمد للبنات ويلعبها، وليس بعيب عند أحد من هذا الناس، وهي تقف أمامك مرارا قريبا منك تنتظر أن تلاعبها، وأنت لا تفرحها، ولا تشرحها. قلت في نفسي : هذا أقوى من الشيطان. قلت : يا صاحبي هذا عندنا في ديننا أمر بالمنع من ذلك. والنص هو : والتكف عن مالا يحل لك من مال أو جسد. وهذا جسد ليس بحلال لي، قال : لا أقول لك الا أن تلعبها فقط، قلت له : قال صاحب البردة :

فلا ترم بالمعاصي كسر شهوتها   إن الطعام يقوي شهوة النهم(1)

قال : ما معنى هذا ؟ قلت : الذي يفهم من المعنى حسبما سمعت. لا تحسب أنك إذا أعطيت للنفس القليل مما تشتهي من الحرام، إنها تقنع بذلك، بل تزداد شهوتها، وتتقوى عليك وتغلبك حتى تفعل من الحرام أكثر مما قصدت. ومثال ذلك أن الانسان إذا كان صيما فهو صابر على الطعام حتى يبتدي بالماكول، تتقوى شهوته عليه، أن يأكل حتى يشبع، والأحسن والأفضل مخالفة النفس والشيطان وأن يعصهما. فلا نفع مع صاحبي من كل ما قلت له شيئا، لأنه جاء من ورائي والبنت واقفة تتكلم معي، وأدْحَاني (2) إليها، وحين ذهبت خاصمته على حمقه، وسألتني : هل عندي امرأة في بلادي ؟ قلت لها : عندي، ثم قالت : وتتزوجون أكثر من امرأة ؟ قلت لها : جائز ذلك في ديننا، ثم قالت : هل عندك أولاد ؟ قلت لها عندي، وقلت في نفسي : حين علمت ذلك تنقص المحبة، فلم تنقص شيئا، ورأيتها يوما زينت نفسها وكانت ترعاني، وليس لي خبر بما اضمرت، وسرت إلى الجنان. والبساتين بتلك البلاد مالها حيطان لِلتَّحْوِيطِ، بل يحفرون خندقا دايرا بالبستان، غريقا لمنع الناس من الدخول إليه الا من الباب. وسمعتها تنادي، فجئت من داخل الجنان إلى حاشية الخندق، وهي واقفة على الحاشية من الجهة الأخرى، وطريق صغير هابط إلى قعر الحفرة وطالع إلى الجنان. والخندق الكل عامر بالاشجار البرية حتى لا يظهر قعره إلا في بعض الموضع. فتكلمنا هنالك، وفهمت من حالها مالا يخفى وتكلم بعض أصحابي في الجنان وقرب من جهتي، وذهبت، وفكني الله بفضله، واحسانه، وحمايته، وتوفيقه الجميل. واستغفر الله من الكلام الذي صدر مني الينا والنظر. إنه غفور رحيم.

---

1. البردة، البيت 18.

2. ادحاني إليها : دفعني إليها، والكلمة مستعملة في العامية المغربية.

الكليم الموصوف

ومما اتفق لي ببلاد الفرنج بعد أن جازت علينا السنين، ونحن فيها، اني كنت اسمع حسا في البيت الذي أكون فيه وحدي في اليقظة، يضرب في الحايط شيئا أو قريبا مني في لوح غير ذلك، وبين الضربة والأخرى قدر ما يعد الانسان ثلاثة من واحد إلى أربعة. ودخل في قلبي الخوف والرعب من ذلك حتى خفت من الجن ان يصرعني. واشتغلت نذكر الله تعالى بلا فترة، لعلي نتقوى بذلك، وننجوا من الجن. وكان ذلك كل يوم، ويضرب في البيت وفي غيره، وإذا أكون وحدي، ونغضب عليه، ونضرب جهته، يزيد في الضرب.

ورأيت ان الصبر أو لابي، ولا كنت أدري ماذا كان مراده. ثم فهمت إنه كان يريد أن اخرج من بلاد الكفار.

وبعد أن وليت إلى بلاد المسلمين كان أيضا يعمل لي حسا يلهمني إلى الصلاة إذا نتعطل عنها، وأيضا بعض الليال عند السحر يضرب في البيت إلى أن أقوم، أو نقرأ في الفراش.

وكنت متحيرا في امره، قلت هذا جن مومن، ولا استعملت قط عزايم لنتخذ خديما من الجن، ثم بان منه إذا أكون وحدي نقرأ القرءان العزيز، وتأتيني سنة من النوم حتى يلتوي لساني بالقراءة، فيضرب لي في البيت لنقف ونقرأ. ثم إذا جاني النوم يضرب أيضا حتى تختم القراءة. وبعض الليالي بالسحر لا يهدي عن الضرب إلى أن أقوم وتارة إذا كان أحد معي في الفراش يطلق علي شيئا قليلا من التراب أو حجارة صغارا قدر الحمص، ويضرب به قريبا من وجهي. ونأخذ الحجرة بعض المرات بيدي، ونعرف انه ليس مراده إلا أن أقوم نقرأ فقط. وإذا في البيت الذي بنيت فيه نجاسه خاثرة، فيضرب ويعود للضرب حتى نخرجها. وتارة نستعمل من نفسي ان النعاس جاني ونظهر ذلك بالقراءة وهو ليس بالقرب مني لعله يضرب فلا يضرب أبدا عن ابتداء النوم حقيقة. ثم تحققت منه إنه يحفظ القرآن، فكم مرة أكون أقرأ، ويضرب، وننظر ماذا أقرأ، ونرى انه وقع مني غلط في القراءة. وكنت يوما بمدينة مراكش جالسا اترجم رسالة باللطين تتكلم على الكورة الأرضية والفلكية، والكرتان كبيرتان، كل واحد في كرسي مرسوم في السماوية النجوم والثواب والبروج في الفلك، والصورة المعروفة عند المنجمين بأسمائها، وكذلك في الأرضية، كل مدينة معروفة في الدنيا، والأقطار والبلدان والأقاليم. وكل بلد باسمه، مكتوب عليه، والابحر والأنهار.

كان قد أمرني السلطان مولاي زيدان ـــ رحمه الله ـــ بترجمة ذلك الرسالة (1)، قلت هي بلغت اللطين، ولا نعرفها. قال من يعرف اللطين ؟ قلت : اسير راهب من اسارى المقام العلي، قال : يقعد معك. وكنا في دار السلطان نترجم ذلك، والراهب معي. وقت للظهر، وتعطلت لنتم بالكتابة ما بقي من وجه ورقة، وسمعت الضرب في ورا لوح من خشب، قال الراهب : ما هذا الضرب ؟ قلت لا أدري، وقام من موضعه ومشى إلى ظهر اللوح الذي كان الضرب فيه، ولا رأى شيئا، وبقى متعجبا.

---

1. يقصد رسالة زيح زكوط للاسرائيلي ابراهيم السلمنقي. وقد ترجمها بالفعل الشهاب الحجري إلى العربية. مخطوط م. ح. بالرباط عدد 1433 ضمن مجموع.

وعلمت أن الضرب كان يقول لي ان اترك كل شيء واصلي الظهر. وكان ابتداء هذا الأمر قبل هذا التاريخ بنحو الخمس وعشرين سنة. ونعرف انه معي اين ما أكون، ولا نراه، ولا يجاوبني بأمره. وقد طلبتها منه ولا ظهر لي منه انتقال الا يرعى ما نقول أو ما نعمل، حتى اظن انه الملك الذي على اليمنى، وان كان هذا الظن غريب وبعيد، وانا متعجب منه بعد أن عرفت، وتحققت منه انه يحفظ **القرءان**، وتارة اقرأ سورتين أو ما شاء الله، وتترك القراءة ويضرب لي أن أقوم ان تلك ساعة الاجابة للدعاء. وكنت ليلة أريد أن اختم القراءة إلى سورة «النـاس»، وكنت اقرأ حزب (صبح)، وتسلط علي النوم — وكان ذلك في الزمن الذي كنت مشغولا بتأليف هذا الكتاب —، وإذا قرأت سورة أو سورتين أو أكثر يبدؤني النعاس قليلا من غير ترك القراءة، فيضرب حتى نتقوى، ولا ختمت الحزب حتى ضرب نحو الست مرات. ولما ختمت وقف عن الضرب، والشكر لله الذي رزقني من يعينني على عبادته.

حالة سهو

ومما انعم الله تعالى علي بمصر في أول شهر ذي القعدة، صليت يوما الظهر، واتيت بسجدتي لأصل ما زدت في الصلاة، ثم في اليوم بنفسه في صلاة العصر وقع لي مثل ذلك في الصلاة ورفعتها، فأخذني الغيط على نفسي، وقلت : ما كان يقع منك غلط حين تدخلين إلى حضرة السلطان، وهو مخلوق مثلك، وحين تقفين بحضرة الخالق العظيم، ورب السلاطين وخالقهم، تتكلمين بحضرته والملائكة حاضرون، تنتقلين بكلامك إلى كلام في شيء آخر، ثم إلى أمر آخر من الأمور المذمومة بحضرة الله تعالى، المولى الكريم، حتى تقول الملائكة عني أنني من الكاذبين، أو من الحمق أو من المجانين حتى تفسد على صلاتي. ولكن — إنشاء الله — نشتري سوطا من جلد، ونضربك به على كل صلاة بعد سجدتي السهو، لعلك تخافين من الضرب أكثر مما تخافين من الله تعالى، الذي هو يراك ويسمعك. ولم نتحقق هل قلت لنفسي ذلك الكلام جهرا أم سرا. وفي ذلك اليوم بعد أن صليت المغرب وجلست في البيت الذي كنت فيه فرأيت مع الشفق قبل أن وقدت السراج قضيبا نزل قدامي من الهواء من عود الطَّرْفَهْ على طـول ذراع. وقبضته، وفهمت ان ذلك بدل عن السوط، كأن لسان الحال يقول لي لا نوخرك إلى ان تشتري سوطا، خذ هذا واضرب به ينوب عن السوط لعلك تداوي نفسك، وتخافين من ضربك اياها أكثر من خوفها من عذاب الله. ورجعت نضرب نفسي بعد سجدتي السهو على رجلي اليسرى بالقضيب، لأن النفس والشيطان من أهل الشمال. والقضيب إلى الآن عندي، فإذا نظرت إليه يجتمع فكري في الصلاة بعض المرات. وانتفعت به نفعا جيدا. وحصلت إلى فايدة بالبرهان والعيان. ان الله يريد من الانسان قولا باللسان، واخلاصا بالقلب، وعملا بالجوارح. وفهمت من الاية المتقدم ذكرها : وخذ بيدك ضغثا فاضرب به ولا تحنث»، إنه الأمر بالضرب بالقضيب بعد ترقيع الصلاة على وجه التداوي لنفسي على وجه الاختصاص. ونعود بالله من كل بدعة غير مستحسنة.

(يوم صعب)
بيض الغول، مستويات التخيل

□ أحمد بوزفور

الملاحظات التالية نابعة بالأساس من قراءة ثلاثة نصوص في المجموعة هي : (يوم صعب) — (قلوب الحجر) — (الموعد).

وتركز على جانب واحد من الجوانب الفنية لهذه النصوص هو (بنية التخيل)

لن أتطرق للنصوص الأخرى في المجموعة لأنها لم تثر في.

ولم أتناول الجوانب الفنية الأخرى لأوفر لهذه المداخلة نوعا من الوحدة والانسجام.

يمكن الحديث عن ثلاثة مستويات للتخيل في المجموعة : (الواقع المتخيل) — (الحلم المتخيل) — (الابداع المتخيل).

أولا : الواقع المتخيل :

أو الأرضية التي تنبت فيها الموجودات القصصية وتستمد منها غذاءها ونموها : ماذا يحدث ؟ ولمن ؟ وكيف ؟ ويتميز هذا المستوى في التخيل في المجموعة بما يمكن أن نسميه بـ (الخروج) : الخروج من — الخروج عن.

1. الخروج من :

الخروج من البادية إلى المدينة الذي يسم السرد بحنين مزمن إلى الأفق والخضرة والماء والأشجار : «ثم رأيت خضرة الأطلس، وسمعت خرير منابع أم الربيع، وأمتلأ صدري بنداء شجيّ، فهتفت لا أتذكر الاسم ولا الرنة» ص 36

— والخروج من الصغر إلى الكبر : «ثم تدفقت حكايات متقطعة عن أطفال غامضين.. أطفال

شرسين.. طيبين محتالين.. سعداء.. متهورين.. قاسين.. ودودين.. أطفال ضائعين مثل زمن مفقود..... مَاتَاكُلْشْ الكَبْدَة بَاشْ ما تَكْبَرْشْ خَوَّافْ، قلت : ولكن كَبِرْت، وكَبِرْتُ خوافا» 33

— والخروج من حضن الأم : «عندما تعود لي الروح سينتهي هذا الكابوس ذات يوم، وأكتب رواية طويلة أقول فيها كل شيء منذ خرجت من حضن أمي ولداً لا يتجاوز عمره السادسة.... وذهبت، ثم ذهبت، ثم ذهبت، لم أرجع أبدا» 35 هذا النوع من الخروج : من البادية، من الصغر، من حضن الأم هو الذي تعبر عنه أغنية جيل جيلالة في ص 72 : آش بيك دارت الأقدار... كيف طوير طار، ماعاد للاوكار... الخ»

2. الخروج عن :

ذلك أن الدخول إلى المدينة، وإلى الكبر، والآخرين، بكل ما في هذا الدخول من تجارب وامتحانات القسوة والقمع والتخلي، يدفع إلى الثورة أو التمرد، يدفع إلى الخروج عن المدينة وأنظمتها، والذهاب إلى (حيث ينبغي أن نذهب جميعا) كما يقول الراوي : 34. إلى احراش خنيفرة، أي إلى البادية مرة أخرى، ولكن كأطفال من نوع آخر هذه المرة.. كثورا.

وصحيح أن هذا النوع من الخروج لم ينته إلى غاياته بل إنه لم يبدأ أصلا، ولكنه وسم الواقع المتخيل في المجموعة بسماته كخروج فكري يكبح كل رغبة في الرضا والانسجام، أو في (الانخراط في شيخوخة الأشياء) 33 على حد تعبير الراوي. هذا النوع من الخروج رومانسي هو الآخر، ليس مشروعا نظريا ولا برنامجا تنظيميا، هو مجرد ضيق بالرتابة والتكرار : «أنا مجرد دونكيشوط صغير، وجدت الحياة رتيبة جدا والبلاد رتيبة جدا بصيف طويل، وسلالات الوفية، وكلمات كآثار حضارات منقرضة» 48.

ثانيا: الحلم المتخيل :

يحفل نص (يوم صعب) بالأحلام المتخيلة، بالضبط خمسة أحلام، يمتد بعضها على عدة صفحات، فإذا أضفنا إليها ما يستغرق فيه الراوي من أحلام اليقظة أحيانا، ومن التأملات، لم يعد الأمر مجرد تقنية بسيطة من تقنيات السرد، بل مستوى نوعيا من مستويات التخيل والتخيل يؤدي بالاضافة إلى الوظائف السردية : كنمو الأحداث أو اعادة ترتيبها أو استدراك ما لم يذكر منها... الخ وظائف أخرى أهم، منها :

1. وظيفة المرآة :

المرآة الفنية التي لا تعكس الواقع القصصي كما هو بل تعيد انتاجه في مستوى أعمق، أو لنقل تكشف أو تترجم أو ترمِّز لا شعوره. ليس اللا شعور السايكولوجي الفردي للراوي، بل اللا شعور الفني للواقع المتخيل في النص.. إنه ببساطة قول النص مرة أخرى ولكن بطريقة رجراجة متقطعة متكسرة وعميقة كأنما ينعكس النص في ماء، كأنما ينظر نرجس النص إلى صورته في الماء. ولأمر ما يشك الراوي فيما إذا كان قد حلم حلمه الأول في النص أثناء النوبة، أو خلال إغفاءة أو أثناء استغراقه في تأمل الماء الأزرق الهادئ (27)، بينما في الحلم الثالث (51) يحلم أنه ذهب

إلى رصيف الميناء بأكادير وحدق في صفحة الماء فرأى مرآة صقيلة، ثم لمح... إلى آخر محتويات الحلم.

أي أنه في الحلم الأول يتأمل الماء فيحلم، وفي الحلم الثالث يحلم فيتأمل الماء.

الحلم في (يوم صعب) حلم رقراق، تنداح صفحته في طرائق متوالية متصاعدة تشوِّهُ ما تعكسه تشويها بِيكَاسَوِياً إذا صح التعبير.

2. وظيفة القراءة :

أي أن الحلم في (يوم صعب) ليس فقط إعادة انتاج للواقع في مستوى أعمق، بل هو أيضا قراءة نوعية لهذا الواقع أيضا، قراءة توحد شتاته، وتُكثِّف دلالته أو توسعها أو ترمِّزها، وتوجهها على أي حال.

في ص 47 : (نفضتُ السمكة وأنا أمسك بها من غلا صمها، وعلقتها في غصن يابس بالإجّاصة)

وفي ص 51 : (وعندما وقفت تحت الاجاصة، لم يكن هناك في الغصن اليابس سوى رأس كبير أحمر يتدلى منه هيكل السمكة، وحين صرخت فزعا قفزت قطط كثيرة من الشجرة ونطت وراء السور).

ثم في ص 54 : «ثم نمت بعد ذلك بسرعة، وأظن أني رأيت السمكة الحمراء كاملة معلقة في الغصن اليابس بالشجرة، وقطا كبيرا يحاول القفز باتجاهها، صرخت «اصّبْ» وقمت مذعوراً» الحلم إذن يعكس الواقع السابق عليه، ولكنه يضيف إلى ذلك قراءته الخاصة، القراءة التي ترى السمكة أكبر وأكمل، وترى القط أكبر وأخطر، والأهم من ذلك أنها تصرخ : (اصّبْ).

وكما تعكس المرآة الشاخص أمامها وجزءاً من العالم خلفه؛ يعكس الحلم الواقع المتخيل في النص وجزءاً من الواقع الاجتماعي خلفه، فحين يحلم الراوي أنه ذهب إلى أحراس خنيفرة يقول : «ثم رأيتني داخل خيمة، وكان بها جنديان يقصان شعر امرأة عارية... الخ» (36) فنرى في الحلم، بالاضافة إلى يوم النص الصعب، أيام الواقع الاجتماعي الصعبة، ونقرأ بألفتها غرابة النص.

فإذا لم تكن القراءة كاملة، فلا قراءة كاملة، لأن القراءة مثل الحلم، مثل الأدب، مثل الفن عامة، نوع خاص من الوجود، هو ما يمكن أن نسميه بـ (الوجود الدَّرُوبْ) : الوجود الناقص.

الحلم ليس إشباع رغبة، بل هو محاولة فاشلة لاشباع رغبة، لذلك يتكرر، ويتعدد، ولذلك لا يسرد الراوي في (يوم صعب) حلما واحداً، بل خمسة، ولا يحلم حلما واحدا ثم يفيق، إذ يسرد في الحلم الأول مثلا (27/28) عنقودا صغيراً من الأحلام يفصل بين حباته بحرف العطف المتكرر : ثم، ثم، ثم... وكذلك يفعل في الحلم الثاني (36) وفي الثالث (51).

ولذلك حين يصرخ الراوي في الحلم (اصّبْ) لا يُذْعَر القط، بل يُذْعر الراوي نفسه (وقمتُ مذعورا). لأن الحلم لا يشبع الرغبة بل يوقظها، ولأن الحلم هنا أدب، والأدب لا يشبع العاطفة والاسقط في الميلود راما.

ثالثا : الابداع المتخيل :

تزداد طبيعة التخيل تعقيدا حين نصل إلى هذا المستوى، ذلك أن الراوي لا يعيش فقط، ولا يعيش ويحلم فقط، بل يعيش ويحلم

ويبدع. ويمكن مقاربة هذا المستوى من حيث الموضوع، والشكل، والاحالة :

- إذ يفكر الراوي بأشكال مختلفة في موضوع إبداعه أو مادته : يفكر أحيانا في التقاط الموضوع من الشارع كما في قصة (الموعد) أو في الحرب (16)، وأحيانا يبدو له الواقع سخيفا أو مغلقا، ويهتم بسيرته الذاتية : «رواية طويلة أقول فيها كل شيء منذ خرجت من حضن أمي...» (35)

يأخذ مادته حينا من أصدقائه (قلوب الحجر) وأحيانا يكفر بالأصدقاء والكتابة جميعا «الله ينعل اللي عاود يكتب على شي حد» (42) أو يقول محتدا : «ما شي شغلك، نكتب حتى على بيض الغول» (16).

وكل ذلك «لتلبية حاجتي لأقصى حد ممكن من الحياة.. لأنني أحس أن خواء كبيرا يحتلني» (42).

- كما أن الرواي يحلم باستمرار في (يوم صعب) بنص خارق، نص يستحوذ فيه الشكل على المادة حتى يصبح «عصفورا من الكلمات في قفص الكتابة» (35) أو يصفي المادة «ربما كتبت ذات يوم شيئا شبيها بالانتحار» (31) أو يلغيها نهائيا : «قصيدة بلا كلمات ولا سطور، ولكن ببياض عنيف لا حد له» (28).

ولكن هذا النص الأبيض لا يُكْتَبُ، بل يَكْتُب، إذ يساهم وجوده الضمني، والحديث عنه في تركيب النص الأسود (يوم صعب).

وفي (قلوب الحجر) إبداع كتابي عن إبداع شفوي يتحول إلى إبداع تشكيلي يلغى موضوعه. و (الموعد) قصة عن نمو القصة وتشكيلها رغم أنه «يوجد دائما من يفسد الحكاية» كما تقول القصة نفسها في الأخير. إذا أنها بحاجة إلى مقص تشيخوف الذي يقال إنه كان بعد أن ينتهي من كتابة القصة يقطع بدايتها ونهايتها ويحتفظ فقط بالباقي.

ثم ان المجموعة تحيل في مواضع مختلفة من نصوصها على أعمال إبداعية مختلفة توردها أحيانا كأغنية جيل جيلالة، أو تذكر عنوانها أحيانا كـ (المواقف) للنفري، أو تذكر بها أحيانا أخرى كـ (اللص والكلاب) التي تذكر بها علاقة الراوي بابنته منى، والروائيون) لغالب هلسا التي تذكر بها أجواء السجن وشخصية (نعيمة)، والحلم يذكر بها لقاء الراوي بلحسن في الحلم : «يمكن وقعت، يمكن ما وقعت، ياك عرفتي بعد انكوليك، الله ينعل اللي بقا عارف أش وقع» (54).

و (بِجْماليون) التي تذكر بها قصة (قلوب الحجر). في هذا المستوى العميق من التخيل نصل إلى ما يمكن تسميته بالكتابة (المتبرجة) : الكتابة التي تتأمل نفسها في المرآة، وتسوى شعرها وتبتسم وهي تقول : (هناك شيء ما ينقصني)، تقول ذلك وهي تعني : (ما أجملني) سائق الطاكسي في قصة الموعد) يرى رجلا يتلوى على الرصيف، مرة ومرة ومرة حتى يهمد تماما دون أن يتدخل. ويقول الراوي : «كان السائق عصبيا وحانقا، ولم أتبين ما الذي كان يقلقه ؟ الحكاية نفسها ؟ أم غموضها ؟ أم استحالة بنائها بشكل حاسم يتجاوز تفاصيل المشهد» (109).

الراوي والنص من خلاله لا يفكر في السبب الواقعي البسيط : السائق يؤنبه ضميره لأنه لم يساعد الرجل. يفكر الراوي فقط في الاشكالات الفنية للحكاية.

الكتابة هنا امرأة تطلب الحرية لنفسها كامرأة، أي ككتابة.

داخل السجن يصرخ الراوي في رفيقه : «أنا لم أفكر أبدا في شيء اسمه الثورة، أنا أسيدي بغيت نعيش وصافي... وصرخت في خواء منتصف الليل : وا.... بغيت نعيش» (38). وذلك بالضبط ما تقوله الكتابة في هذا المستوى من التخيل وتصرخ به.

الروائي الراوي تحلم به سعاد وهو يلد، وحين يلد، بنتا لا ولداً لأن النص في العمق أنثى تستقبل في رحمها نصوصا شتى لتلد بنتا أيضا أو كائنا مثل (نعيمة) في (يوم صعب) : الرجل المرأة، الرقة القاتلة. غير أن كتابة أميرة من هذا النوع تحتاج إلى أن تلعب (و تفركل)، وتتقلب في بَذْخ فني من العناوين والاقتباسات والتضمينات والأشعار والأسماء والمدن والجزر والحروف المتصادية والكلمات «الشيخات»، والانتقالات الفجائية من فضاء إلى فضاء، ومن حكي إلى حكي، ومن موقف إلى نقيض، تحتاج إلى التفتيت والتشظية والانهراق، لا إلى وقار الكتابة الخطية ورصانة حروف العطف، ولذلك يبقى هذا النوع من الكتابة في مجموعة (يوم صعب) مُجَرَّد مُسْتَوَى من مستويات التخيل يُكْتَبُ به ولا يُكْتَب.

مستويات التخيل السابقة ترتبط فيما بينها بعلاقة غامضة وملتبسة ودقيقة، ولقد وجدتُني ـــ وأنا أحاول الامساك بها ـــ كالممرض المستجد لا يمسك العرق إلا بصعوبة.

من مظاهر هذه العلاقة :

1. **المرارة** : التي تسري في كل المستويات السابقة، وتغلفها بضباب قاتم له طعم الرماد ورائحة الاحتراق، وسواء في واقع القصص وأحلامها أو مشاريعها الابداعية، نحس أن المرارة ليست مرارة فرد بعينه، بل مرارة جيل عَرَّشَ في الزنازن، وأزهر في الزنازن، وصَوَّحَ في الزنازن، جيل لم يَجْنِ شيئا، لا بمد لول الجني ولا بمد لول الجناية، ومع ذلك فقد عومل كأنه (أكل الكرموص). وهكذا فقد انطفأ في صمت، بين نجوم الاستقلال ونجوم المال.

   أين يكمن الفشل ؟ وما هي أسبابه ؟ قوة الخصم ؟ ضعف الأدوات ؟ مثالية الطموح ؟ ضآلة المعرفة ؟ معاكسة التاريخ ؟ لا تقول المجموعة عن ذلك شيئا. (هل عليها أن تقول ؟)

2. القلق، ويتجلى في الضيق الذي يحسه الراوي بما حوله (أنا مجرد دو نكيشوط صغير وجدت الحياة رتيبة جدا والبلاد رتيبة جدا...) (48) وفي الحيرة (أين تضع هذه الخطوة المعلقة بين ضوئين، بين بدايتين... وبين نهايتين) (30) كما يتجلى القلق في الحلم نفسه حين يتعدد ويتحول، وفي اللغة حين تخلط الفصحى بالدارجة «أنا لم أفكر أبدا بشيء اسمه الثورة، أنا سيدي بغيت نعيش وصافي»

(38) وحين تُطَوِّرُ الوصف من النقيض إلى النقيض : «يا لَلْبَذْخ السحري، المرهف، الرائع، القبيح، المقرف» (71).

وفي تقلب مواضيع الكتابة المتخيلة.

3. الشعر : إذ تسري في عروق النصوص روح شعرية خافتة تلمع أحيانا.

— في صور شعرية مثلما في صفحة 46 : «كنت أنزع أحشاء السمكة فتوقفت، يداي مليئتان بدم طري ساخن، وهناك في مناطق أخرى من جسدي تدفقت دماءُ ولادات ضائعة، ودماءُ مخاض طويل صامت مليء بروائح أعشاب وبملامح أجنة تتقافز عارية في الشذى المحروق» (46).

— وتلمع هذه الروح الشعرية أحيانا في الموقف : رهافته أو دقته أو مفارقته، كما في الفقرة الأخيرة من (يوم صعب) حيث تبتدئ الفقرة بصفاء مشع في الجو لا مثيل له، وتنتهي الفقرة والنص كله بضباب قاتم يكاد يمسك بالأصابع، ويضيع معه الاتجاه في (قاع أسراس)، (إسَلاَّسْ الحالْ).

— وقد يَنْبِض الشعر أحيانا في مجرد إيجاز مؤثر وعميق المرارة كالذي يصور به الراوي كيف وصله خبر موت والديه معا وهو في السجن : «قال المحامي : البركة في راسك... قلت للمحامي : الوالدة ؟ قال : والوالد» (19).

ولعل في هذا بعض الجواب عن السؤال الذي يطرحه اليوم بعض الاخوان عن هذا الانعطاف إلى السرد الذي يقوم به الشعراء كالأشعري أو المسرحيون كيوسف فاضل... الخ.

فبالاضافة إلى ضيق المبدع بالقوالب والتحديدات وبالاضافة إلى سعة وعمق الوجدان الانساني وتنوع تجاربه، بالاضافة إلى ذلك، فان الأدب ملة واحدة أو (مَلَّة وَحْدَة). وفي كل قصيدة سرد ما، وفي كل سرد شعر ما ودراماما.. الخ ولا يكاد يوجد أديب عالمي كبير لم يمارس نوعين على الأقل من أنواع الكتابة.

(أغمات) : الكتابة الروائية والفقدان

□ محمد علوط

لا يفصح السارد، والذي هو الشخصية المحورية في رواية «أغمات»، عن هوية محددة، إنه من تلك الكائنات «الهوائية» التي لا تملك جوهراً مكتملا وناجزاً، وعبر طول المسار الروائي يبرز في حالة تحول دائم، مسوق بالتوقعات والاحتمالات غير المعينة، لا يمتلك يقينا يقود، لذا ينحل باستمرار، عبر تعدد لا محدود في الأقنعة التّي يتلبس بها، يتماهي بها، ينساها تارة، حتى تصير ميسما لتشكل صورته، لكنه ما يلبث أن ينخلع عنها، وبنوع من السخرية المرة، ليعود إلى عرائه، وقلقه المداوم، وإلى الشك الذي يؤثث عالمه الداخلي، وينتشر ليمتد في علامات نسيج العالم الخارجي بكل عناصره وكائناته ووقائعه.

يقول السارد (وهو دون اسم في الرواية) : «ولكن ألا أقوم من جانبي بالمستحيل كي أبقى غامضا ؟ رماديا ؟ أعني قابلا لكل الألوان ؟ هي ذي الخلاصة.. إنني أحمل أقنعة. تتعاقب على وجهي عدة مرات في اليوم الواحد. كما لو كنت متواريا خلف عشرة ستر. أو كما لو أكون ضَؤُلْتُ فلا أحد يلحظ مروري. أو كما لو أصبحت ظلا. ظلا مكتفيا ممتلئا بنفسه.» (ص 96).

يتعلق الأمر، إذن، بهذا الكائن «اللامبالي»، مثل «الحمقى والدراويش لا حجر أو شجر يشدهم إلى أرض أو عشيرة» (ص 9)، والذي هو على خلاف البطل الروائي الملحمي، الحامل لهوية محددة، ولاشكالية، وأطروحة، يبدو منخلعا، كنبتة اجتثت من الجذور، لامنتميا، يبحث عن انسجام مفقود، وعن اكتمال لا يعرف إليه منفذا، وفي منظوره يبدو العالم يفتقد أي مركز، وبلا دلالة، تتساوى خلاله الأشياء والقيم والكائنات.. الحب والكراهية، الحياة والموت، المبدأ واللا مبدأ،

اليقين والشك.. إن كل الاختلافات، لا تملك حدودا تهبها الاستقلالية والفرادة والتشكل والهوية، بل يحدث هذا العبور المستمر من الشيء إلى نقيضه، من الرغبة إلى عدمها، من الامتلاك إلى الفقدان، من الفعل إلى اللافعل، ومن الارادة إلى اللا ارادة.. وهكذا دواليك..

يقع البطل الروائي في «أغمات»، من حيث هويته، في تلك المنطقة الحدودية بين البطل الاشكالي والبطل التراجيدي، وذلك يرجع بكل تأكيد، إلى كون هذا العمل الأدبي يجسد في تشكله صورة معينة لتقاطع عالمين : الروائي والمسرحي، تقاطع خفي؛ إذ أن ما هو مسرحي يندس بخفاء في البنية الروائية وفضائها السردي؛ تاركا فحسب، علاماته : البطل (السارد) في صورته التراجيدية، المقاطع الحوارية الساخرة، الضحك، اللعب، القناع، تبادل الأدوار، التقطيع السردي للرواية عبر لوحات سردية قصيرة.. الخ. وهكذا يبدو «يوسف فاضل» الروائي رغم انتقاله إلى «صنعة الرواية»، لم يُسْقِط ذاكرته المسرحية، ولم ينقطع عنها جملة وتفصيلا، وظل في المابين، وبحذق وذكاء يستثمر الآخر : «يوسف فاضل» المسرحي.

الصورة الأبلغ تمثيلا لهذا المستوى تتجلى في شخصية السارد / البطل المحوري في الرواية، يقول السارد : «ولكن إلى أين يقودني كل هذا ؟ ألا يفضي مباشرة إلى عدم الاكتراث الذي ذكرت ؟ عدم أكتراث غدا مزمنا مع مرور الوقت. انتهت التراجيديا. وبالنسبة إلي كممثل بعدة أقنعة وبلا خشبة، فإنني أحمل أقنعتي المختلفة وأقتحم بها البشر والأماكن بانتظار أن تعثر على صورتها الأصلية أو يصيبها التلف» (ص 97). إن طابع تشخيص البطل، في فرادة تكوينه، في وعيه الاجتماعي الشقي، وفي تشكل كونه النفسي والميتافيزيقي» يتجسد من خلال لغة سردية بَوْحية، يحتل فيها المونولوج الذاتي موقعا بؤرويا، وتطفح بنشاط الذاكرة واحتفالات الرغبة وتفجراتها، وتمظهرات الحلم والاستبطان الشعري، عاكسة لوعي متوتر، جنوني، مؤلم وعنيف؛ وحين تفسح المجال للمشاهد الحوارية، يرتفع حس السخرية والعبث والضحك، فالشخوص تتناظر أحيانا بشكل كاريكاتوري، وأحيانا تسقط في بعضها نتيجة التقمص والتوازي المرآتي، ومن جراء ذلك يصير إيقاع اللغة المونولوجية منسجما ومؤتلفا مع إيقاع اللغة الحوارية، لأن الرواية في امتداد حركتها العامة لا تتخلص من منظور هذا السارد وسلطته حتى عندما يحدث الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمائر أخرَى.

إن الصورة بهذا الشكل جعلت الرواية عالما مغلقا، استداريا كما تجسد ذلك العلاقة بين بداية الرواية ونهايتها، عالما مسكونا بالموت والغياب والعزلة، وذلك هو ما جعل الشخوص في صراعها، لا تتجاوز بالصراع ذاتها أو الآخرين، بل تكتشف أن العالم مسكون بذات الألم. فالبطل الروائي ينظر إلى الشخصيات حوله كأقنعة لصوت واحد، تعبر عن موسيقى تعزف النشيد العام، عبر اختلافات لا تميز ولا تضع فروقا، بقدر ما تصهر الكل في بوتقة عارمة يؤثثها الاغتراب والفقدان والجنون واللاشيء.

رغم الطابع التخييلي للعمل الروائي، فإن رواية «أغمات» تسمح بالتقاط مجموعة من مكونات المرجعية الواقعية التي تحيل إلى العالم الخاص بيوسف فاضل. إن قراءة الرواية تفرض نوعا من التوازي بين النص التخييلي ومرجعياته المذوبة في العمل بشكل تتحول فيه إلى ذاكرة

نصية تحفز وقائع الرواية، ومستويات البناء فيها، وعلاقات الشخوص، وحضور فضاءات متعددة محملة بقيم رمزية تنسجم مع المعنى الروائي العام.

ثمة لعبة إخفاء مارسها الكاتب، وإذ تَقَصَّدَ الكتابة بواسطة سردية بوحية، فإن درجة هذا البوح تنفجر متجهة في الصوب البعيد للأعماق النفسية للكاتب : لا يتعلق الأمر بتعرية مكشوفة ــ كما هو الحال في السيرة الذاتية ــ وإنما مجرد الرغبة في جعل الكتابة مبعثا للخلاص : رؤية الذات في مسافة الكلام، ومعاندة الواقع بالكتابة واللغة، حتى عندما تكون الكتابة ذاتها عاجزة عن مواجهة الواقع والقدر.

إن الموضوع المركزي في الرواية هو «الفقدان»، وتجلياته في النص متعددة، اختيار أغمات كفضاء أثري ينسج شعرية خاصة للغياب والمحو والاندثار، وتكثيف الحضور المتعدد لفضاءات مسكونة بأثر الزمن والنسيان، كما لو كانت أمكنة موجودة فقط في الذاكرة. العالم الروائي ذاته يفتقد التماسك، نتيجة غياب تفسير معقلن يبرز أثر التاريخي والاجتماعي واسهامهما في بناء المعنى الدلالي للعالم الروائي، إنها تقنية مقصودة لإبراز الخلل في الواقع والمجتمع، هنالك خطأ ما، وهنالك فقدان عميق، ذلك ما يقود إلى غياب الوحدة والكلية والموضوعية : إن العلاقة بين الذات والعالم ليست علاقة ملحمية، لا شيء سوى القطيعة؛ وما بين الذات والوعي قطيعة أخرى لا مسماة، ومن ثمة يزداد الاحساس بالفقدان، وينفجر المونولوج، وتتكثف مشاعر الاحساس بالعزلة والعجز، وتتوالى صور الاحباط والسقوط، ويتسلط العبث واللا معنى والشك والسخرية.

إن الامكانية الوحيدة، والحرية الأساسية، التي يملكهما البطل في «أغمات» تكمن في سعيه للخروج من هذا الفقدان / الموت، والوصول إلى امتلاك حقيقة، وجوهر، وشكل وماهية. إنه في عماه هذا، يتوكأ مثل «عميان باب كيز وضريح سيدي بلعباس» على الفقدان الذي ينخر دواخله، ويسكنه كالمرض الخبيث الذي يسكن الأم، والرغبة المحرمة التي تسكن السي منصور والسي عمر في عزلتهما الوحشية، والفشل الذي يسكن لا ندري، واحباطات الماضي التي تسكن الوالد، والجد، وجيل ما قبل الاستقلال الذي خرج من الحرب والمقاومة ضد الفرنسيس، وهو لا يملك إلا ذاكرة منخورة، متصدعة عامة في الوهم والخيبة والفشل.

وتتسع دائرة الفقدان لتشمل الكوميسير وابنته الغريقة في السد، وفردية التجسيد الأعمق للفقدان، وللموت في صورته الهوسية المؤلمة، ولكبير ولكبيرة وجيمي ومولاي اليزيد وملكية صاحبة البار «حيث اسقاطات الفقدان تتجلى في غياب العلاقة الاجتماعية الحقيقية بين هاته الشخوص، وفي ذوبانها المطلق في عالم غياب المعنى : الحشيش، الخمرة، الجنس والضجر... وردود الأفعال المتواترة لكائنات ضيقة الروح، متوترة العلاقة مع العالم، تبحث عن تحقيق للكينونة، وعن صورة للاكتمال والمعنى في الهامشي واللامعقول والعبثي والفوضوي.

إن الفقدان ليس سوى موقف هجائي للواقع الاجتماعي، وحين يفضي النص بالسخرية فذلك حتما على حساب مفارقات الواقع ذاته، إذ بمجرد ما تتعارض الرغبة بالواقع والقدر، تنشأ السخرية كنوع من الاحتماء ضد الهشاشة والعجز، ذلك ما تصوره شخصيات مثل لا ندري ومولاي اليزيد وجيمي أو غيرهم، وينضاف إلى هذا الحس الساخر شعوران :

شعور عميق بالألم الانساني مجسدا في العلاقة الثنائية السارد ــ فردية، وشعور مسكون بالشاعرية يتجسد في رغبة السارد في الانفلات من الزامات وجوده وحضوره في المكان والزمان، ومعانقة أفق الحرية فيما وراء لعبة وسلطة الاجتماعي.

التجأ يوسف فاضل إلى الأقنعة، لأن كل هاته الهويات الشخوصية المذكورة رغم عزلتها الأساسية، تتماهى ببعضها، وتفيض على غيرياتها كتراكم؛ لكن هذا الامتداد في الآخر، لا يفضي إلى أي اختلاف، بل إلى مزيد من العزلة، وإلى الموت العنيف القاسي والمدمر. كائنات تعبر من الغياب إلى الغياب، ومن الفقدان إلى الفقدان. وحده السارد كشخصية مركزية يملك (أو يعتقد أنه يملك) هاته القوة على الرحيل، وعلى التحول.. ولكن وفق أي ثمن.. ؟

إن الثمن غال جداً. ففي بداية الرواية هناك نص قبلي ينقله الكاتب عن إدغار موازن : Peut-être est-ce là le sens de la mystérieuse phrase de Hegel : «la liberté, c'est-à-dire le crime»

إن القتل هو الامكانية الوحيدة للخروج من هذا الانهيار العام، لكي تكتمل التراجيديا، نقرأ في الرواية : «مالذي قد يغسل كل هذا سوى كارثة حقيقية. إنما لن أكون حاضرا لمعاينة نشيد الدمار العام. أقف كالخليفة الناصر عندما أطل من صومعة قصبته يتفرج على الحريق الذي ذهب بالقيسارية الكبيرة، ويقول : لا تطفئوا النار حتى تأتي على آخر حانوت» (ص 166)

يأتي القتل، في إحدى الصور الرمزية العنيفة التي تختم الفصول المقطعة للرواية، وذلك من خلال وساطة المرأة، يهوي السارد بالحجر على فردية الرمز : «وأذكر أنني هويت على الوجه. أمسكت بالحجر جيدا كأنما أتشبث بحبل نجاة وهويت على الوجه العزيز. الطريق هو الأهم وليس المكان الذي يفضي إليه. لم يكن خوفا ذلك الاحساس الذي شملني، وحتى إذا كان لا بد من تسميته كذلك فلأقل إنه ناتج عن رغبتي في أن لا أفشل هذه المرة أيضا. إنها فرصتي الأخيرة» (ص 173).

يأتي القتل ولا يأتي الخلاص، تنتهي الرواية لكي تبتدئ من جديد. إن النهاية بعيدة جداً لقد كانت فردية هي ما اعتقده السارد خلاصه من الخواء الانطولوجي الذي يمتلكه، لكنها لم تعبر في وعيه إلا كحلم، كاستيهام، ما أن ينسحب حتى تطفو الذات فوق سطح الوعي، بعد أن غطست للحظة في أعماق اللاشعور..

وبعد.. كم من الرموز ينبغي علينا أن نقتلها لنولد من جديد..

★. يوسف فاصل : أغمات (رواية)، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 1990.

الأنخاب : مَجَرَّة الاستعارة

□ الطائع الحداوي

عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، صدر للشاعرة وفاء العمراني ديوان شعر يحمل عنواناً إيحائيا : **الأنخاب**. ويتكون هذا الديوان الأوّل للشّاعرة من ثلاثين قصيدة تتوزّع عبر سنوات 1978 ــ 1990 كتوقيع زمني خاصّ يشكل انخراطاً ماديا للقول الشّعري.

ويلاحظ قارئ الديوان أن قصائده تختلف من حيث الحجم : فمنها ما هو طويل، نسبيا، وما هو متوسط وما هو قصير؛ لكنها تتفق من حيث التَّخْطِيب الشّعري وجوهر محتواه. ويدل هذا الاختلاف على سعة النّفس الشعري وتنوعه وعلى الحمولة الانفعالية القادرة على تنظيم إيقاع الموضوع وترتيب مكوّناته. أما الاتفاق الخطابي فيخصّص المادة الشّعرية لغويا وشكل تصويغها حتّى تكتسب صنعتها الملازمة لها.

فإذا حاولنا تقصّي طبيعة العلاقة الرابطة بين الإيقاع الانفعالي والموضوع الشّعري فإننا نجدها علاقة تنسج خيوطها داخل عالم دلالي متنوع يتميز بالجمع بين الشيء وضدّه : بين، مثلا، التجاذب والتنابذ، بين المأتم والفرح والشك واليقين والتداخل والتقاطع الخ.. وتنتج هذه الثنائيات وضعاً شعرياً خاصّا يكتنفه معنويا الوضوح والغموض وانفعاليا عدم الاستقرار وعدم الارتهان إلى قيمة محدّدة ومُؤَمْثَلَة.

فالطِّرْسُ الدلالي يتحول إلى نغميّة نسقية تتخلّل مجموع قصائد الدِّيوان وتؤطر شكل كتابتها. وإنَّ كنّا نرى أن هذا الانفلات للمعنى الذي لا يترك إلاّ أثَراً سرابيا يستتبعه تقطيع ذو سرعة بطيئة للنصوص الشّعرية التي تكون إمّا في هيئة مقطع ــ قصيدة أو في هيئة قصيدة مكوّنة من مقطعين أو أكثر.

وإذا نظرنا إلى عملية التّفْضِية انطلاقاً

من مُسْوَدة الشّاعرة فإنّنا تجد تَنَاوُباً وتجاوباً بين البياض والسوداء؛ بين الصّيغة الكرافية وفضاء الصفحة. إنّ الأسطر الشّعرية وهي تخترق مجال الكتابة يكفيها الإشارة إلى مكنون محتواها وتوظيف معجم لغوي مطابق لهذا المحتوى ثم خَتْم ذَلك بالتّوقيع الشّخصي للشّاعرة والتوقيع الزَّمني لفعل الكتابة. فالتوقيعان ضروريان من أجل تحديد شَجَرَة نَسَبِ القصائد وبالتالي إدماجها ضمن تحيين أو طوبيوغرافي وتاريخي يُعتبر مهماً في ضبط الهوّية الشّعرية. من هنا نجد القصائد تكتسب وضعها الاعتباري من عناصر عِدّة نذكر منها :

- خَلق التناسب بين بياض الصّفحة وسواد الكتابة المتمظهر في خط الشّاعرة.
- التوقيع الشّخصي للشّاعرة والمتعين في اسمها ونسبها وفي توقيعها التجريدي.
- التوقيع الزمني المؤشر لكتابة النصوص الشعرية.

ثلاثة توقيعات أساسية : توقيع الإسم (وهو مضاعف) وتوقيع فعل الكتابة. فهناك احتفال بالانتساب إلى القول الشّعري وبأهمية ما يقوله.

وإذا كان يتبدّى لنا، ولأول وهلة، أنَّ العنصر الأوّل من العناصر السابقة هو عنصر داخلي وأنَّ العنصرين الأخِيرَيْن خارجيان؛ فإنّ قراءة متأنية لنصوص الديوان تستطيع تبيان الدور الوظيفي الذي تلعبه هذه التوقيعات، التي تتحوّل إلى مُنَاصِصَات تأليفية، في ضبط شكل القصيدة وتداول معناها في نفس الآن مضافاً إلى ذلك الإهداء. غير أننا نلاحظ، في هذا السياق، أنّ يد الشّاعرة وهي تَتَّجِه نحو الصّفحة لِمَلءِ بياضها بسواد الكتابة تعتمد، في هذا التوقيع الخطّي، على تنضيد المحور النّظمي (التلاصقي) الذي تتغيّا من ورائه اختبار التمفصل الحادّ بين قارة الزّمن الشّعري وقارة الزّمن الاجتماعي وهي سِمَة بارزة في الدِّيوان بقوة.

أمَّا إذا احتكمنا إلى مُميز التّقطيع الفضائي للصّفحة، فإنّنا نجد أنّ قصائد الديوان تتأرجح بين حالتين :

- حالة هيمنة السَّواد ممّا يفضي إلى موقف انفتاحي.
- حالة هيمنة البياض ممّا يفضي إلى موقف انطوائي.

لكنّ هذا التّصنيف ليس صارماً فقد نعثر في بعض النّصوص الشّعرية على تداخل تمفصلي بين الحالتين ممّا يدعّم ما أشرنا إليه سابقاً أي ذَلك الطّرس الدلالي الذي تتخذه القصائد صيغة لإنتاج المعنى.

وإذا اتستحضرنا المعنى فينبغي معرفة العناصر المؤثثة له وما هي الجهة التي تراهن عليها الشّاعرة للاقتراب من هذه العناصر والتقاط بعض أو كلّ مواصفاتها.

أوّل شيء يمكن تسجيله، في هذا الإطار، هو أنّ عناوين القصائد منها ما هو طويل وما هو قصير. وإذا كان الطول يوحي، إلى حدّ ما، بما يريد قوله النّص الشّعري؛ والقِصَر يحتاج إلى قرائن لغوية وفوق — لغوية لتأويل النّص الشعري؛ فإنّ حالة العناوين في ديوان «الأنخاب» تستقرّ عند التداخل بين الطول والقِصر فتقدّم لنا هذه العناوين معرفة أولية تُسْعِفُنا في إنتاج تأويل مَحَلّي للنّصوص الشّعرية؛ وهكذا إذا تأملنا هذه اللائحة التّمثيلية لعناوين بعض النصوص :

أرحب من ضيق الماء ـــ صيغة للاحتمال ـــ بذار الاجتياح ـــ ترتيلة الجسد ـــ أول الحلول ـــ بيروت، والجرح يتطاول حتى اليتم ـــ أوّل العشق ـــ حكاية نورس يغادر ـــ من تجليات ابن عربي الأخرى ـــ طاولني ـــ لا تتكسر ـــ منفى ـــ ذاكرة من المرايا ـــ نزيف الغربة الخ..

فإننا نجدها تُفْصِح عن معنى تأشيري للعالم الدلالي للنّص الشّعري؛ إنّها عبارة عن نصّ افتراضي مُحْتَمَل ينبغي أن يجد تَحقّقه في النّص الشّعري المحيّن، إنها، بتعبير آخر، نواة دلالية قابلة للانتشار والتوسّع والتمظهر لغوياً في نصوص شعرية هي المشكلة للديوان ككل. فنصوص «الأنخاب»، إذن، تَشَعُّبٌ دلالي لعناوينها.

من هذه الزاوية الدلالية تشتغل قصائد الديوان على موضوعات Thèmes تؤلف تشاكلات يمكن تسجيل بعضها :

ـــ تشاكل الجسدية
ـــ تشاكل التوالد
ـــ تشاكل الحلولية
ـــ تشاكل الطبيعة

وهي تشاكلات استراتيجية في الدّيوان لا يسمح الحيز المخصّص لهذه الورقة التقديمية بتوضيح كيفية اشتغالها وضبط ميكانيزماتها وتفريعاتها وهو ما سنقوم به في مقام آخر إذا سمحت الظروف بذلك. لكنّنا نشير، بسرعة، إلى أنَّ موضوعة الجسد ومشتقاته قد تتخذ تلوينات خطابية متنوعة ممّا يحوله (الجسد) إلى مجرة استعارية تنشر صوّرها في نصوصٍ كثيرة من الديوان :

في نطفة بين الجسد وبيننا
تتغيّب
تستمطر تاريخاً لم يتحقق
ونعلنها لحظةً بكرا
يكون المحيط لنا وسادهْ
والثمالة أرض عجلى..

* * *

يفصلني عن جسدي وهم زجاجي مغلق
والأمس دوائر مستقبليه الخ..

وفي نصّ آخر :

مهوى من العشق يستفيق
تتجاذب الجسد الحرون شر نقات
من الضوء الخ..

فالجسد شكل تعبيري لمحتوى الزَّمن أو لاجتراح الذّات ولذّاتها أو للكشف والفراغ أو للمعرفة الخ.. إنّه بؤرة استعارية لما هو بيولوجي وطبيعي ولغوي وقيمي. إنّنا نحتاج في تحديد أقانيم هذه البؤرة إلى القيام بِرَسْم دوائرها الدلالية وتقاطع هذه الدوائر مع التشاكلات التي سجلناها سابقاً قصد القبض على العالم المعنوى الكائن والممكن الذي تجسده النّصوص الشعرية في الدِّيوان.

إنّ تشاكلات القصائد التي ذكرنا البعض منها تركتز الشّاعرة في تأديتها لغوياً على مجموعة من المظاهر الخطابية يمكن إجمالها في :

ـــ ضمير المتكلم وضمير المخاطب : لا نريد تكرار أنَّ انتماء هذه النّصوص إلى الجنس الشّعري يؤهلّها لأن تسترفد من مقوّمات هذا الجنس ومن منها الاتكاء على ضمير المتكلم كصيغة خطابية مثلى لتحقيق القول الشّعري، وتظهر هذه الصيغة واضحة في الديوان :

«أحارب اعضائي الممزقة على فوهة الجرح
وأعبر تاركةً خطواتي تنبت
لا أملك من زمني غير الصيرورة

لا أسيجه في حنجرتي
ورئتي مملوءة بدم الرّيح الجامحة».

ويتقاطع ضمير المتكلم هذا مع ضمير المخاطَب ليؤديا معاً حواراً ضمنيا قد يكون عبارة عن تحادث خطابي يكون فيه ضمير المتكلم هو الفاعل المهيمن الذي يرسل المعلومات ويضبط قناتها ويحدد موضوعها :

«اليوم أتيتَ
كان البدءُ وكنتَ المعيد
نكوصُكَ طفل وعري يباركان قتلكَ الواعد
مِزَقٌ أنتَ
والذاكرة لكَ سبق ومحض إفاضة
أحتويكَ وأضيعُ فيكَ
جَسَدي مسافة وكنتَ الفِعل المخترق
تغزوه / يغزوك
تبدؤه / يعيدك
تتناثران...»

فهناك تَفَاعُلٌ بين الضميرين : المتكلم والمخاطَب يتخذ مظهراً تحادثيا يُبْنَى على الفعل والحركة والتداخل وتبادل الأدوار.

وهذا ما يؤدي بهما معاً إلى الدخول في ضمير واحد : ضمير الجمع قصد التَّوحد والحلول :

«بعد الأوان كان لقاؤنا
قبل الأوان تهيدب انفضاضنا..»

كما نُشير أيضاً إلى أنَّ المظهر السَّردي يظل حاضراً في الدِّيوان سواء عن طريق ما استشهدنا به سابقاً أو بواسطة بعض المقاطع التي يكون فيها هذا المظهر جليا :

«.. **وأذكر** إذ جاءنا وجه طفل جوّال
عصيا **كان**
أنامله نسج عنكبوت واليد الأخرى مقصلة
صلّى وغاب ثم عاد وأوقد أبراج العالم
كان اسمه «دؤاد»
طفلي أنا كان اسمه «دؤاد»
لم أعد أذكر شكله
غير وجهي المسائي الشّهي
والشريط الملكي
ثم أيضا.. وعده»

فمجموعة من العناصر متوفرة في هذا المقطع : من ضمائر وحكاية وأحداث وأسماء أعلام ووصف الخ.. وتوجد في الديوان مقاطع متعدد تتكيء على هذا المظهر السَّردي كعنصر خطابي في الصّنعة الشعرية.

ولا تنفصل هذه المظاهر الخطابية عن النّسق اللّغوي النَّاقِل للنُّصوص الشّعرية. وهي لغة تتصف بشفافيتها من جهة، وباقتراب بعض وحداتها المعجمية وتراكيبها من نُصوصِ الصّوفية. هكذا يمكن أن نلاحظ تكثيفاً لدلالة بعض الأفعال والزيادة في صيغتها النحوية لتقوم بأدوار دلالية قد تنحصر مثلاً في الفعل والتبادل : أتكوكب، أتجاسد، أتبركن، أتطوفن الخ... وتؤشر الشفافية على لغةٍ تعبر عن محتواها بكل جرأة وفعالية دون تردد أو خوف من موضوع القَوْل وذَلك داخل إطار جمالي نُحِسُّ فيه بلذة العبارة وشهوتها.

---

*. وفاء العمراني، الأنخاب (شعر)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1991.

«ليل الشمس»:
شروق الكتابة

□ عبد الرحيم العلام

> ○ «... وذلك لما تتميز به [أي رواية «ليل الشمس»] من جدة في تناول موضوع البادية المغربية في مواجهة التحولات المباغتة، وعرض فضائها ضمن نسيج من العلاقات المتداخلة بين الشخوص، مما يحقق الصراع ويضمن التكامل، وذلك باعتماد تقنية البناء المتوازي للمحكيات المفضي إلى تشكيل عالم روائي خصب، كما أن تنوع الاشتغال على اللغة وتباين مستوياته يبرزان مظاهر التشخيص الحكائي والأدبي... وكل هذا يضفي على الرواية طابع الانسجام والإقناع ويبشر بامكانات إبداعية واعدة» — **لجنة القراءة —**

□ من بين النصوص الابداعية الشابة والواعدة التي فرضت نفسها على الاختيار وانتزاع الجائزة ودخول عالم النشر من باب المبادرة نجد الرواية الأولى «ليل الشمس» للكاتب الشاب عبد الكريم جويطي، وهي الرواية التي صدرت ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب / سلسلة إبداع 10 — الطبعة الأولى 1991، من القطع الصغير، وتشغل مساحة (110) من الصفحات، التي تتوزع بدورها إلى مجموعة من العنونات / الفقرات الحكائية والخطابية الصغرى، بحيث ينتفي، هنا، تقسيم النص إلى أجزاء أو فصول أو أقسام كما جرت العادة بذلك بالنسبة لمجموعة من النصوص الروائية...

والقراءة الأولى في هذه الرواية تفضي إلى

تسطير بعض الملاحظات / الخاصيات نعتبرها بمثابة تعريف بالرواية وتقديم لها :

1. اختيار الرواية القرية ورصد تطورها وقضاياها المجتمعية والاقتصادية... جعل منها نصا سرديا ينضاف إلى سلسلة النصوص الروائية القليلة التي اهتمت بموضوع البادية، وإن كان هذا الموضوع ما زال يشترط الاهتمام به القدر الكافي الذي تفرضه تحولات المجتمع القروي في ظل مجموعة من الشعارات المنادية بالنهوض بالبادية وتطويرها.

والميزة الأساسية التي تطبع علاقة الكاتب بموضوع الرواية تكمن في حياد الكاتب من حيث طبيعة تلك العلاقة (حضور الحياد السياسي مثلا، هذا الذي ما يزال يهيمن على المنظور الشخصي للكاتب المغربي، على خلاف ما نلمسه من غياب للحياد السياسي عند الأستاذ غلاب في روايته الأخيرة «وعاد الزورق إلى النبع»، على سبيل المثال، التي تشكل البادية موضوعها الرئيسي). وهذا بخصوص حضور الحياد أو غيابه هو نتيجة للتمايز الأجيالي من ناحية وللتمايز فيما يتصل بمسائل الانتماء وطبيعة المنظور الشخصي من ناحية ثانية...

2. الالتفات إلى الهامش بكامل حمولاته الجغرافية والشخوصية والاجتماعية والمعتقدية، بحيث تهتم الرواية باستضافة ورصد نوع معين من الشخوص كما تتوقف عند بعض «تواريخها المهملة» كما يسميها المحكي، فضلا عن اعتماد أسماء مميزة لحامليها (السرجان ــ محمد والو ــ صعصع ــ قائد المزاليط ــ حمادي ولد لصمك...)، هذا الفضاء الشخوصي، إذن، تتصارع داخله العاهات والفقر وسوء الأحوال المضادة لرغبات أهل الدوار من الكسابين العاطلين والمحرومين، وهو ما جعل الرواية تُهيمن عليها السوداوية والمأساة نتيجة تردي الأوضاع الحياتية للشخوص، إذ إلى جانب قساوة الطبيعة تجسد الرواية القساوة العاطفية والاقتصادية والاجتماعية، وقد أسعفت اللغة الكاتب للتعبير عن كل هذا باللجوء إلى الصورة والتشخيص اللغوي، باعتباره وسيلة لنقل أنواع من التواشج بين الانسان والطبيعة، سواء كان تواشجا يخدم التوازي أو يخدم الصراع بينهما : «يقبل، يكون الزرْع قد ارتفع عن الأرض، ودخل مرحلة الولادة الصعبة، تتشكل السنبلة في الأحشاء المظلمة للقصبة، وتنتظر لترى النور، لترسل خصلاتها في وجه الريح، أو لتختنق، وتتقصف وتموت في الأعماق عمياء، وقد قيد لها أن لا ترى النور.» (ص 89). أو في قول السارد : «إن الجفاف لا يقتل الأرض ويشققها فحسب، بل يشقق قلوبنا ويحيلها قطعا قاسية لا تعرف الحب ولا الرحمة» (ص 90). عدا ما نلمسه من غياب الاطمئنان والأمان وتسلط الخوف على الانسان البدوي، الخوف من الحاضر ومن المستقبل أيضا، تقول محجوبة) موجهة خطابها لـ (جابر) باعتبارهما من بين الشخوص الأساسية في النص :

«لن أتزوج غيرك يا جابر، أريد فقط أن أحس بالأمان والاستقرار، ولم يرد عليّ بكلمة، تركني وسار.» ص 84.

كما أن شخوص هذه الرواية مصابة بخيبة أمل، بحيث ترفضها الطبيعة وتلفظها المدينة، ويبقى الصراع من أجل البقاء، في غياب مجموعة من الشروط الطبيعية والمادية التي ما زالت تفتقدها البادية المغربية، التي انكمش مجتمعها نتيجة لتبدل الأحوال الطبيعية (الجفاف الذي يكاد يشكل تيمة نصية في

الرواية)، وكذا تدهور الأحوال الغذائية للانسان والحيوان، في الوقت الذي استطاعت فيه الطبقة الميسورة المحافظة على مصادرها الحيوية من أرض وماء كل هذا جعل الانسان البدوي يدخل في صراع مع بقائه ومع الآخر (السلطة والاقطاع) ومع الطبيعة (الشمس التي تشكل بؤرة المحكي الروائي في هذا النص منذ العنوان الرئيسي إلى آخر فقرة من النص). كما تجسد الرواية صراعا من نوع آخر يتجاوز صراع الانسان مع الطبيعة إلى صراع الطبيعة فيما بينها : فـ «الزهور الحمراء الصغيرة نبتت رغم أنف الشمس الحارقة بمحاذاة المسرب» (ص 9). وكثيرا ما اهتمت الروايات السابقة، التي اتخذت من البادية موضوعا لها، برصد الهجرة من البادية إلى المدينة كملجأ للاحتماء والخلاص، غير أن رواية «ليل الشمس»، نظراً «لحداثة» موضوعها، تقوم بتكسير ذلك الوضع نتيجة للمجابهة التي أصبحت تقوم بها المدينة تجاه البادية (أنظر حوارات الشخوص حول الفرق بين المدينة والدوار، صفحات : 52 — 53 — 54 ...) لتبقى المشكلة / المواجهة إقليمية، من خلال مواجهة الانسان البدوي لمصيره داخل أرضه : «بعد أن عاد جابر كنت أحس به، لم يبق له خيار آخر غير الأرض، والدوار لا يمنحنا خيارات أخرى، إما أن ترحل أو تواجه الأرض وأنت تضع يدك على قلبك وتتوقع المصائب [...] ومشكلتنا هي أننا نبني حياتنا على شيء «يمكن إيجي ويمكن ما يجيش» (ص 85).

إنه الماء كتيمة أخرى يتأسس من خلالها موضوع الرواية العام، وبذلك تنعدم الخيارات أمام الانسان البدوي وتكبر المأساة، وتطرح الرواية تساؤلاتها وأسئلتها العديدة أمام ذلك الانعدام وتلك الأوضاع...

3. تلجأ الرواية إلى تكسير محكيها العام بإدراج محكيات صغرى متداخلة تكون لحمة النص في بنائه الحكائي والسردي، بحيث تعتمد الرواية إدماج العناوين الفرعية الصغرى لأجل القيام بعدة وظائف كالحصر السردي بين عنوان وآخر، والتنويع في الخطابات المتخللة وفي الأصوات واللغات وطرائق السرد، وهو التنويع الذي أضفي على الرواية انسجاما خاصا بين مجموع مكوناتها، خاصة وأن الرواية لم تبلغ التكثيف من الشبكة التواصلية التي تميز خطابها، سواء من خلال المحكي الأصلي / العام أو من خلال المحكيات المتضمَّنة (كحكاية الجد والأبناء السبعة مثلا، وهي الحكاية التي تعيد نسج متخيلها، انطلاقا من متخيل حكائي متداول...).

4. تفكر الرواية، أيضا، في توظيف مستويات معينة من الميتا — نص، حيث يحضر الحديث عن الكتابة الروائية داخل الرواية، ويصبح هذا الحديث الفوقي بمثابة تصور مباشر حول الكتابة وطرائقها كما تكشف عنه بعض فقرات هذه الرواية، وبالضبط حين يتم الربط بين الحديث عن الذات والحديث عن الآخر، وهو ما يشير إليه عنوان فرعي لمحكي صغير «أنا وهو» (ص 97)، هذا الذي يجسد المسافة بين «الواقع والخيال» كما يسميها المحكي، إذ تصبح الكتابة والحكي بصفة عامة، يقول السارد، عملية تفتيت للذات، كتابتها في الآخر الذي هو متعدد في الغالب، أن تحكي يعني أن تسل جسمك من أجسام كثيرة وتقعد وراءها كإله غائب (ص 98).

ولا تتوقف الرواية عند حدود هذا التضمين، بل تقوم على جلب نوع آخر من الخطابات المتخللة إلى فضائها النصي لتنوع

عبره نسيجها الخطابي العام، حيث يحضر الخطاب النقدي «بموازاة مع الخطاب الابداعي المتمثل في الرواية التي كتبها (سي معتصم)، وهو السياق الاستحضاري الذي يتحول فيه السارد ــ كما يتضاعف إلى سارد ناقد يقوم بوظيفة التعليق والتفكيك لخطابات النص المحلوم به (ص 99)، وهو التحول الذي يجعل الرواية قائمة على البحث على المغامرة الشكلية والتجريبية ولمَ لا البحث عن «بداية» أخرى وعن تفرد محتمل سوف تكشف عنه، بلا شك، النصوص الآتية لجويطي. فاللغة، هنا، باعتبارها جوهر الفعل الابداعي تسعف الكاتب لأجل إعادة ترتيب الأشياء والتفاصيل وتشييد الواقع بطرائق تجنب الكتابة السقوط في حلبة التراكمية والتكرارية، لأن مسألة علاقة الانسان بالأرض، على سبيل المثال، تبقى مسألة مستمرة ما دامت كينونة الانسان مستمرة أيضا.../.

---

*. عبد الكريم حويطي ــ ليل الشمس (رواية)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1991.

(سبعة أجراس):
العوالم الحكائية

□ عبد الفتاح الحجمري

البحث عن طرائق متعددة لصياغة الخبر القصصي، والبحث عن البناءات المشهدية لتأطير مكوناته شكلا ومضمونا، التنويع في رصد الوقائع ورسم المواقف، والتنويع في إبراز خصوصياتها على مستوى التخييل الحكائي، تلك بعض السمات المركزية المهيمنة على المحكي في المجموعة القصصية لحسن البقالي (سبعة أجراس)، وتسعى هذه السمات، مجتمعة، نحو استثمار جملة من الأشكال الحكائية التي تجعل كل قصة من قصص المجموعة، تصدر عن أطروحة خاصة يشكلها هاجس «الإخبار» و «التوقع» و «السخرية»... باعتبارها مقومات ثيمية تمنح للقصة اختياراتها التماثلية والإحتمالية.

يتكون الفضاء النصي لِـ (سبعة أجراس) من عشر قصص قصيرة، تتميز بخاصيات تراكبية تجعل من الإنفتاح مقتربا أوليا لتعيين أسلوب الحكي، ولذلك يصبح هذا الإنفتاح توصيفا حكائيا يتخذ لنفسه عدة أبعاد نصية تنوع في تمظهرات الفضاء والزمن ومواقف الشخصيات القصصية، من هنا، ثراء مادة الحكي وتنوعها من قصة إلى أخرى، مع الإشتراك في خاصية الإقتصاد اللغوي على مستوى التركيب والبناء.

ويمكن القول، إجمالا، إن (سبعة أجراس) تستمد مادتها القصصية من تنوع لحظات الراهن واقعا وحدثا وإحالة، ويتناسب هذا التنوع مع خاصيات «البعد التجريبي» الذي تمظهره بعض القصص في البحث عن «حبكتها»، من خلال مقومات تلفظية تتخذ من الباروديا والرمزية سمة كتابية لدعم الايهام المرجعي، أولا، وتشخيص الواقع، ثانيا.

بهذه الإعتبارات، تمتلك القصص القصيرة المشكلة لفضاء (سبعة أجراس) حوافزها الخاصة لرصد طرائق التشخيص والعرض من خلال : السرد التسلسلي، السرد التراكبي، الحوار، التقطيع الفقراتي...، وهذا ما يمكننا من تنويع انتظامها البنائي الذي ينطوي على العديد من الإمكانات في المقاربة والوصف والتأويل.

وعلى هذا النحو، تستوعب (سبعة أجراس) مفهومها الخاص لكتابة القصة القصيرة، وهو مفهوم، لا يحرص ــ على الأقل في هذه المجموعة ــ على «الإمتاع والمؤانسة»، وإنما يتجاوزها إلى البحث عن نمطية للحكي تمنح الإعتبار، في المقام الأول، لتخييل قصصي ينوع في طرائقه التعبيرية عن أسئلة الكينونة وسلوكاتها، وهذا تجاوز يحتاج إلى منحى آخر في التحليل...

هذا، تحديداً، هو المنظور العام المؤطر لقصص (سبعة أجراس) اختزلناه في هذه الفقرات التقديمية، بما أنها فقرات تمكننا من التأكيد، مرة أخرى، على الإعتبارات التي تراهن عليها اختيارات هذه المجموعة القصصية فى علائقها مع العوالم الحكائية التي تشكلها، والأوعاء الممكنة لشخصياتها، وفي علائقها مع تمثل الواقع والتقاط التفاصيل... ورهان التخييل.

---

*. (حسن البقالي). مجموعة قصصية. منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1991. 73 صفحة.

«أبداً لن أساعد الزلزال» *

شعرية البداهة والانتباه

□ **محمد الصالحي**

يؤثّث أحمد بركات مسكنه الشعري بمشاهد من الحياة اليومية تتوحد في تعَدديتها وتختفي وراءَ مشهد رئيس، مشاهِد لا تُخبرنا القصيدة عن تفاصِيلها الصَّغيرة، كما لا يحاوِل الشاعرُ الدفع بالكلمة أو بالسطر الشعري إلى حدّ الإفصاح عن مكنوناتها الخفية، بل يكتفِي بتحديد الخيط الرابط بينها جَمِيعاً : اللحمة الواضحة / المستترة التِي يَجهد الانتباه فِي فضحها وإبرازها وَتبديد الحلكة التِي تكتنفُ خيُوطَها، كما يجهدُ في تَجلية وكشف حَقيقتها الهاجعَة في ما وَرَاء المظاهِر الخادِعَة. إنه، إذن، وَصف لقوة خفية تتحكم في المشهد الوَاقِعِي المنظُور، لحلمٍ يَعيشُ الشاعِر تفاصيلهُ، حُلم ليس انزياحاً عن يقظةٍ، بل خَلقاً جديداً وَإعادة إنتاج لحقيقَةٍ مَرجعية تسكنُ ذاكرة الشاعِر، (لاحظ هذين العنوانين لقصيدتَين من المجمُوعَة «وَصف حَقيقي» وَ «حقيقَة»)، فهوَ شعر حَقيقَة، لكنها حقيقَة شعرية لا حقيقَة وَاقعية، مِن هُنا صعُوبة رَصد «أبداً لن أساعد الزلزال» مُباشرةً مِن زاوية الوَاقِع أو اليَومي، أو استخدامها في فَهم هذَا الوَاقع، والقارئ المأخوذ بسرِّ البداهة وَالمفاجآت التِي يولدهَا الِانتباه إلى المعيُوش اليَومِي لاَ يُقدم له النص الشعري في الأخير حكمةً أو نتيجَة ولا حَتى زَفرة أو إخباراً عن حالةٍ نفسية. بل يَجعلهُ مسمّراً انتباهَهُ على إفرازات المشهَد الواحِد المتعدّد، مَشهَد الأشياء اليومية وَهي تتضامّ جَميعاً مِن أجل خلقِ الصّورة الشعرية (قصيدتَا «أشياء» وَ «نَشيد المنتحرين») فتتوالى النفثات الغرائبية التي صَاغَتها اللعبة الشعرية. إن قصيدَة بركَات تنمو نموّاً حلزونياً ـــ دَائِريّاً الشيء الذي يُفسّر وَحدةَ الزمان والمكان فيها : ضَميرُ

المتكلم الذي يأخذ الكلمة مُنذ بدايَة النص حتى نِهايته والمتحكم في توزيع الصَّوت وَإدارة الحوار يَظَلُّ في مكانٍ مُعَيَّنٍ يكاد لا يُبارحهُ، والقارئ ــ المتلقي إنما يَقف عَلى مسَافةٍ مِنه منصتاً إليه يَروي عَلى حَذَر [حَذِرٌ ــ أول كلمة في المجمُوعة)، وَإذ تَمرُّ اللقطات المتفاوتَة الوَقع تتجاور النعومَةُ وَالشدة في كُلِّ نصٍّ نَصٍّ، بل أَحياناً في كُلِّ سَطر : فبقدر مَا تَبدُو الكلمةُ الشعرية في المجموعة بَسيطَةً سَهلةً يقدرِ مَا تَبدُو الصُّورَةُ الشعرية على خِلافِ ذلكَ صُورةً ضَاجَّةً بتفاعلاَت مُكوناتها المختلفة : أُصْلُ المطرِ / مِن بحرنا / أصل البحر من مسائِنا) أَو (مرّةً أُخرى تَطِيرُ الخطاطيف / مَرّةً أخرى تجرحُ الورقةُ / الريشة التِي تملكها الرِّيح)، هذا التقاطعُ بين النعُومَة والشدة هُو ما يُلائِم الصورة في المجموعة التموجات الغنائية والحلمية لِلنَّفْس مِمَّا يُقوي الزَّعم بصعُوبة التفريق في شعر بَركَات بين الشكلين : شَكلِ الصَّوت وَشَكل المعْنَى، ولكن هذَا لا يُلغِي إمكانية نَقْلِ سطرٍ شعري من مكان إلى آخر دَاخَل النص دُون أَن يُخلَّ ذلك بمعالم الصُّورَة وَلاَ بِالتَّجانُس الذهني ــ النفسي الذي تَبعثُ عَليه هذهِ الصُّورة. إنها قَصيدَةٌ تُقرَأُ من البدايَة كَما تُقرأُ مِن النِّهايَة («قاعة الاِنتظار» وَ «هذا هُو الكُرسيّ» كمثالين) : وَيُعَزِّزُ هذَا الاعتِقاد أَكثر دلاَلة الوقْفة في قصيدَة بركات، فهِي ليْست حَبساً لِلصَّوتِ فَقط، بل نهايَةً «لِلمَعْنَى» كذلك إذ لاَ يَتعجَّل المتلقي الرجُوع إلى السَّطر الموالِي لأستكمال مَعَالِم المشهَد، بَل تُمنحهُ فُرصَة الإستمرار في تأَمُّل مَا تَمَّ سَبكَهُ. فهي وَقفة ذات دلالة معنوية وَصَوتية في آن. وَلعَلَّ غياب الجملة الشعرية وَحضور السَّطر الشعري هُو مَا أحَلَّ للشَّاعِر التصرُّف وفق هذا الشكل وَهُو يَبْحثُ عَن صُورةٍ إيقاعيَّةٍ لحالتهِ النفسيَّة، أفليسَت «كُلّ روح هي عقدة إيقاعية ؟» كما تساءل مالا رميه.

لقد سعَى أحمد بَركَات في مجمُوعتِه البكر إلى ألاَّ يكونَ عَبداً للمكَونات الخارجية للإيقاع، وَلاَ حَتَّى لمكونّاتٍ داخليةٍ سَادت التجربَة الشعرية الحديثَة، كما إلى استنباتِ أسئلة شعره مِن داخِل هذا الشعر لاَ مِن خارجه مُستفيداً، أو بالأحرَى، مُتكئاً عَلى ما تَمنحهُ قصيدَةُ النثر مِنَ إمكانياتٍ أكثر لِلشَّاعِرِ لِلتصرُّفِ في المستوى الدَّلاَلي لقصيدتِه خِلافاً للقسرية التي كَانت تُعامَلُ بهَا الكلمةُ في القصيدَتين، العمودية وَالتفعيلية، أي أن بركَات، باختِصَار، حاوَل تَأسِيسَ قَصيدَتِه عارياً إلاَّ مِن «نَفْسِهِ» وكائناتِ لحظتِه الشعرية، فإلى أي حَدٍّ نجح في ذلك ؟

---

* أحمد بركات ــ أبداً لن أساعدَ الزلزال ــ شِعر ــ منشورات اتحاد كتاب المغرب ــ جائزة الأدباء الشباب ــ الرباط. 1990. 41 صفحة.

أنشطة الاتحاد

أنشطة الاتحاد :

I. الندوات والمعارض الفنية :

أنجز اتحاد كتاب المغرب في هذا المجال الندوات التالية :

1. معرض خليل غريب برواق الاوداية بالرباط من 18 إلى 19 يناير 1991.
2. معرض محمد القاسمي تحت شعار : «شهر زاد والحرب»، برواق باب الكبير بالأوداية (الرباط) من 15 إلى 22 فبراير 1991.
3. إحياء الذكرى الأربعينية لرحيل الشاعر محمد الخمار الكنوني تحت شعار : تجربة الشعر المعاصر لدى الكنوني : قراءات وشهادات، بكلية الآداب بالرباط يوم 26 أبريل 1991.
4. عبد الكريم غلاب : سيرة الكتابة القصصية والروائية بالمغرب، بفاس خلال يومي 10 و 11 ماي 1991.
5. اتحاد الكتاب وأسئلة الثقافة بالمغرب، لقاء مفتوح عن تجربة الاتحاد ومنشوراته مع قراءات شعرية بكلية الآداب، بني ملال، خلال يومي 16 و 17 ماي 1991.
6. حفل فني بمسرح محمد الخامس بالرباط يوم 23 ماي 1991 بمساهمة فرقة مسرح اليوم وعمر السيد واعشاقن والفنان الحسين بنياز (باز).
7. حفل فني ساخر بقاعة علال الفاسي بموازاة أشغال المؤتمر 11 لاتحاد كتاب المغرب، وذلك بمساهمة الفنان الساخر أحمد السنوسي (بزيز) في لوحات من عرس الذيب.

II. منشورات الاتحاد :

أصدر الاتحاد الأعمال الفائزة في جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب عن سنة 1990، وهي :

- قصائد للمعشوقة والوطن (شعر) — حسن مرصو.
- أبداً لن أساعد الزلزال (شعر) — أحمد بركات.
- ليل الشمس (رواية) — عبد الكريم جويطي.
- سبعة أجراس لشجر البرتقال (قصص) — حسن البقالي.
- ساعة سلام (مسرحية) — رشيد الشيخ.

كما أصدر الاتحاد في سلسلة «إبداع».

- الأنخاب (شعر) — وفاء العمراني.
- امرأة .. قميص .. زغاريد .. ومسرحيات أخرى للمرحوم محمد مسكين.

III. الاتحاد يتضامن مع الكاتب عبد القادر الشاوي :

على إثر المنع من مغادرة التراب الوطني الذي تعرض له الأخ عبد القادر الشاوي أصدر الاتحاد البياني التالي :

تلقى المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب باندهاش نبأ منع الكتاب والناقد الاخ عبد القادر الشاوي نائب رئيس الاتحاد من مغادرة التراب الوطني يوم 3 / 6 / 1991 للمساهمة في ندوة تعقد باسبانيا تحت عنوان «تأملات حول المغرب».

إن اتحاد كتاب المغرب وهو يعبر عن تضامنه التام مع عبد القادر الشاوي ليستنكر بشدة هذا المنع التعسفي لأنه يمثل خرقا سافرا لحرية التنقل وضربا للحق في التعبير واثراء الحوار الثقافي.

IV. الاتحاد يدين الاعتداء الذي تعرضت له الفنانة ثريا جبران :

وعلى إثر الاعتداء الذي تعرضت له الفنان ثريا جبران أصدر المكتب المركزي للاتحاد البيان التالي :

«على إثر الاعتداء الشنيع الذي تعرضت له الفنانة ثريا جبران الممثلة المسرحية، ورئيسة فرقة مسرح اليوم، والذي استعمل فيه المعتدون أبشع أنواع التعذيب النفسي والجسدي، لارغامها على الامتناع عن المشاركة في برنامج تلفزيوني، فإن اتحاد كتاب المغرب، وهو يعرب للفنانة ثريا جبران عن تضامنه المطلق، ليعبر عن استنكاره وشجبه لهذا العدوان الاثم الموجه ضد حرية التعبير والرأي وضد كرامة المبدعين وأمنه واستقلاله ويطالب المسؤولين بنشر نتائج التحقيق وابلاغ الرأي العام الوطني بكل تفاصيله ومحاكمة المعتدين في أقرب وقت حماية لمجتمعنا من مثل هذه الممارسات الارهابية».

المكتب المركزي
الرباط 1991/6/13

V . العضويـة فـي الاتحـاد :

1. يؤكد المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب عضوية الأخ الكاتب ادمون عمران المليح في الاتحاد.
2. قبل المكتب المركزي في اجتماعه العادي بتاريخ 1991/6/13 العضوية في الاتحاد بالنسبة للإخوة :

عبد الحق سرحان، محمد العلوي البلغيثي، مصطفى خلال، بوشعيب حليفي، حسن لبقالي، عبد السلام الموساوي، فريد الزاهي، مصطفى فهمي، عبد الكريم جويطي، الحسن بولقطيب، أحمد جاريد، زهور كرام.

كما قبل المكتب المركزي في اجتماعه العادي ليوم 1991/7/18 عضوية الاخوة :
عبد النبي داشين ـــ عبد المجيد النوسي ـــ أحمد فرشوخ ـــ ومرزوق بنعلي.

اجتمع أعضاء المكتب المركزي إثر انتخابهم وتم توزيع المهام بينهم على الشكل التالي :

الرئيس : محمد الأشعري
نائب الرئيس : عبد القادر الشاوي
الكاتب العام : عبد الحميد عقار
نائب الكاتب العام : سعيد يقطين
الأمين : حسن بحراوي
مستشار مكلف بآفاق : محمد الهرادي
مستشار مكلف بآفاق : نجيب خداري
مستشار مكلف بالعلاقات الخارجية : حسن نجمي
مستشار مكلف بالفروع : إدريس الملياني

شكر وامتنان

يقدم اتحاد كتاب المغرب شكره وامتنانه للهيئات والمنظمات الوطنية التي دعمته لتسهيل الشروط المادية لعقد مؤتمره الحادي عشر، ويخص بالذكر :

- **حزب الاستقلال**
- **الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية**
- **منظمة العمل الديموقراطي الشعبي**
- **جريدة الاتحاد الاشتراكي**
- **المجلس القومي للثقافة العربية**
- **المجلس البلدي لمدينة الرباط حسان**
- **جريدة الميثاق الوطني**
- **سابريس**

وثائق المؤتمر الحادي عشر لاتحاد كتاب المغرب
(الرباط 24 ــ 26 ماي 1991)

أنهى اتحاد كتاب المغرب أعمال مؤتمره الحادي عشر (24 ــ 26 ماي 1991) وقد تمخضت عن أشغاله مجموعة من الوثائق المصادق عليها بالاجماع والتي عكست مضمون النقاش الصريح والجدي الذي جرى بين الأعضاء المؤتمرين، وقد كانت الورقة الثقافية بصورة خاصة مركز هذا النقاش بحكم أنها ترسم للاتحاد أهم الاختيارات الهادية لعمله ونشاطه الثقافي. ويجد القارئ في هذا العدد من مجلة آفاق، وهو العدد الأول بعد المؤتمر، مجموعة الوثائق الصادرة عنه وكذا الكلمة التي افتتح بها رئيس اتحاد كتاب المغرب الشاعر محمد الأشعري أشغاله.

كلمة رئيس اتحاد كتاب المغرب
في المؤتمر الحادي عشر
24 ــ 26 ماي 1991

سيداتي سادتي
أيتها الأخوات، أيها الاخوة

أود في بداية هذه الكلمة أن أنصرف بمشاعري إلى أولئك الذين لملموا الحجارة الأولى لهذا البيت الذي نلتقي فيه اليوم وقد مر على بنائه ثلاثون سنة كاملة. وأن أعرب لهم جميعا عما نحس به من امتياز ومن مسؤولية، ونحن من موقع تجربة مختلفة نحاول تطوير هذا البيت المشترك، وجعله مكانا آهلا باسئلتنا وأحلامنا المتشابكة. وأنه لمن دواعي اعتزازنا أن نرى في هذه القاعة بالذات تجاور أجيال وتجارب ما تزال منذ فترة التأسيس تساهم في اغناء حقلنا الثقافي وفي جعل الكتابة وجودا حقيقيا في مجتمعنا وسبيلا من سبل تحديثه وأنسنته.

ولا شك أن استمرار اتحادنا بهذا التفاعل مع أسئلة الواقع وأسئلة الكتابة، لم يكن ليتحقق لولا ذلك الاختيار الحاسم الذي جعل كتابنا ومبدعينا على اختلاف قناعاتهم، وطرائق تعبيرهم، يعتبرون اتحاد كتاب المغرب مكانهم الحميمي للحوار والمكاشفة بغض النظر عما تسفر عنه هذه الصيغة من توافق أو اختلاف. ويمكن القول ان الكتاب المغاربة قد حققوا فعلا بهذا الاختيار انجازا حقيقيا في الممارسة الديمقراطية رغم كل ما عرفته بلادنا من مصادرة وتضييق واستبداد.

على أن هذا الانجاز بالذات هو ما يجعل التساؤل حول آفاق اتحاد كتاب المغرب، وحول ضرورة استمراره تساؤلا حيويا ومشروعا. ذلك أن ما تعرفه وسائل التأطير والمقاومة من تحولات عميقة في طبيعتها وفي أهدافها وفي أساليب عملها، يطرح على الأجيال الجديدة من الكتاب والمبدعين أسئلة مغايرة لا تتعلق فحسب بدورهم الأخلاقي في مجتمعاتٍ تقاوم الفقر والتسلط والتبعية، ولكنها على صلة أيضا بهُوية الكاتب، وبخصوصية هذه الممارسة الفذة التي طوقتها لقرون عديدة أشكال العسف والجهل والتعامل المتعالي مع ثقافة المضطهدين.

ورغم أن مجتمعاتنا لم تنتج حتى الآن تلك المؤسسات المستقلة القادرة على تنظيم الانتاج الثقافي وترويجه اعتمادا على هياكل مادية متطورة، وعلى صناعة حقيقية للتواصل والتثقيف، فإن التساؤل حول آفاق اتحادنا يستمد مشروعيته من تحولات الوضع الثقافية ومن احساس الكتاب والمبدعين بضرورة البحث عن وسائل جديدة للانخراط بابداعنا وتفكيرنا في فضاءات أكثر تنوعا ورحابة.

إننا بعيدون جدا عن صورة الكاتب كما كانت في بداية الستينات، حيث كانت الصفة عنوانا لوجود ثانوي لا يرقى لمستوى الممارسة المستقلة المكتفية بذاتها، والمستندة إلى انجازاتها الخاصة، وحيث كان مهما أولا وقبل كل شيء تشييد موقف الكاتب وخطابه المباشر عن الواقع وأسئلته.

لقد عرفت بلادنا خلال العقود الثلاثة الأخيرة اتساعا ملموسا في حقل الانتاج الثقافي، تعددت تبعا له أشكال التعبير الأدبي وتحققت بموازاته طفرة حقيقية في حقل العلوم الانسانية بصفة عامة، لكن هذا الاتساع سرعان ما اصطدم بالبنيات السائدة على مستوى الاختيارات السياسية والاقتصادية والثقافية. هكذا أصبح واضحا أن استمرار هذا النمو المستند أساسا إلى حيوية الثقافة المناهضة وانجازاتها لم يعد ممكنا تحقيقه بنفس الوتيرة والكثافة، ما لم تتحقق على مستوى المجتمع تحولات حقيقية تربط الحلقات المنفصمة ما بين المعرفة والتنمية والابداع.

لذلك فإن كتاب اليوم يعون جيدا ضغط هذا التعقد وتأثيره العميق في مسار الكتابة، مثلما يعون تلك الحاجة القصوى لانجاز التحول الضروري في وضعية الكاتب ونحن على مشارف القرن المقبل.

على أن هذا الوعي وحده لا يصنع ملامح المستقبل المختلف، فقد صار واضحا أن الظاهرة الثقافية لا تنجز تطورها من خلال الحلول التقنية أو المجازفات المعزولة، بل من خلال ما يحققه المجتمع المدني من تحرر في تنظيماته وفي بنياته الذهنية وفي ما يستطيع تخيله من صيغ جديدة للحياة والتبدل.

لذلك فعندما يقف معظم الكتاب المغاربة اليوم في صف هذا التحول التاريخي فليس ذلك من قبيل المخاطرة بوضعهم الخاص كمنتجين ثقافيين، بل هو تعبير عن اختيار عميق يمس شروط الكتابة وتداولها. إذ ليس هناك من أفق لهذه الممارسة ما لم تتحقق شروط مجتمع جديد متحرر وديمقراطي.

وقد حاولنا في اتحاد كتاب المغرب أن نظل أوفياء لتلك الصيغة التي ربطت دوما بين انعتاق مجتمعنا وبين نهوض ثقافة جديدة منغرسة في تربتنا ومنفتحة على منجزات الثقافة الانسانية، وهي الصيغة التي تعززت في اتحادنا من خلال الصراع ضد كل أشكال الاحتواء والتهميش، ومن خلال انخراط الاتحاد في الدفاع عن حرية الكتاب وعن الديمقراطية الثقافية في بلادنا.

على أن هذا الاختيار لم يكن ليصرف أعضاء الاتحاد عن الاهتمام أساسا بما يجري في الحقل الثقافي وما يستدعي الاهتمام المتواصل بما يتحقق داخله من نمو أو تقلص.

هكذا كان الاتحاد خلال السنوات الأخيرة مرصدا من أهم مراصدنا الثقافية بما فتحه من نقاش واسع حول الانتاج المغربي، وما أثاره من أسئلة جديدة وما بناه من جسور فعلية مع المكونات المختلفة لثقافتنا الوطنية.

ومرة أخرى نحس في اتحاد كتاب المغرب بتلك الحاجة التي أحس بها مؤسسوه وهم يفكرون في اتحاد لكتاب المغرب العربي باعتبار ما يوجد في هذا الكيان الثقافي من ترابط لا تُرْبِكه الحدود المصطنعة ولا الاقليمية العمياء.

ومرة أخرى أيضا نحس أن هذا الافق لن يكون ممكنا الا إذا حققت مجتمعاتنا تحولها التاريخي باتجاه الديمقراطية والحرية والعدالة.

أيتها الاخوات أيها الاخوة

اسمحوا لي في نهاية هذه الكلمة أن أوجه كلمة شكر وامتنان إلى كل الذين ساندوا عملنا الثقافي احتضانا أو انتقادا أو متابعة، وإلى كل الهيئات والمؤسسات الوطنية التي دعمت استقلالنا بمساندتها اللامشروطة، فقد كان ذلك سبيلنا إلى إنجاز ما التزمنا به أمام مؤتمرنا السابق.

كما أتوجه بالشكر والتقدير لضيوفنا الاعزاء الأستاذ محمد العروسي المطوي الأمين العام للاتحاد العام للكتاب الأدباء العرب ورئيس الكتاب التونسيين، والأستاذ يحيى يخلف عن الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، والأستاذ جمال ولد الحسن من رابطة الأدباء في موريطانيا وكل اخوتنا الأعزاء أمناء الاحزاب الوطنية والمنظمات النقابية والمهنية، والجمعيات الصديقة. شكرا لكم جميعا وأرجو أن يكون المؤتمر الحادي عشر فرصة حقيقية لتدعيم الكلمة الصادقة في بلادنا.

ARCHIVE

البيان العام

إن المؤتمر الحادي عشر لاتحاد كتاب المغرب المنعقد بالرباط، في الفترة ما بين 24، 25، 26، ماي 1991 وعيا بمسؤولياته الوطنية والقومية، وادراكا للمآزق التي تعوق النمو الاقتصادي والاجتماعي والثقافي على الساحتين الوطنية والقومية، وكذا التحولات الدولية والتحديات التي تهدد الأمة العربية وتكاد تعصف بنضالاتها من أجل التحرر والتقدم والوحدة، يعلن ما يلي :

I. على الصعيد الوطني :

أ. يعبر المؤتمر عن قلقه من تردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وفشل المخططات التنموية التي تفتقد كل بعد استراتيجي وتدبير عقلاني ولا ترتكز على اختيارات شعبية مما يجعلها رهينة التقلبات الظرفية وأسيرة المؤسسات الأجنبية التي ما فتئت تشدد قبضتها على اقتصادنا الوطني وتفرض وصايتها عليه نتيجة تراكم مديونية لم يسبق لها مثيل.

ب يندد المؤتمر بتدهور الأوضاع المعيشية للجماهير وتدني قدرتها الشرائية وتضاؤل أجور المواطنين والطبقات الشغيلة وتفاحش البطالة التي طالت صفوف الشباب والمثقفين والخريجين والأطر العليا.

وفي هذا الصدد لا يسع المؤتمر الحادي عشر لاتحاد كتاب المغرب إلا أن يحيي نضالات الطبقة العاملة من أجل تحسين ظروف عيشها وتحقيق مطالبها العادلة، كما ينحني بخشوع أمام ضحايا القمع الذي مارسته سلطات الأمن خلال اضراب 14 دجنبر 1990، ويبارك من جهة أخرى الخطوات الوحدوية الرامية إلى رص صفوف الطبقة الشغيلة والوقوف ضد سياسة البطش والتجويع وانتزاع كافة الحقوق المشروعة.

ج. وفيما يخص الممارسات الديمقراطية وحقوق الانسان يطالب المؤتمر الحادي عشر بتشييد البناء الديمقراطي على أسس سليمة تكف بموجبها السلطات المحلية والمركزية عن التدخل في العمليات الانتخابية والتلاعب بنتائجها كما يطالب باصلاح دستوري شامل يتحقق بمقتضاه توسيع صلاحيات مجلس النواب بحيث تجعله قادرا على فرض رقابته على الجهاز التنفيذي والقيام بدوره كاملا على المستوى التشريعي، ولا يفوت المؤتمر أن يندد بالاعتقالات التعسفية والمضايقات والطرد من العمل التي يذهب ضحيتها طلبة وعمال ونقابيون وخطباء مساجد، وبالمظالم التي يتعرض لها المواطنون في حياتهم المهنية والادارية سواء في المدينة أو البادية مما يسيء إلى كرامة المواطن ويضعف ثقته بالانتساب فعلا إلى دولة الحق والقانون، وفي هذا الاطار يطالب المؤتمر الحادي عشر باطلاق سراح كافة معتقلي الرأي من سياسيين ونقابيين وغيرهم.

د. وفيما يخص مسألة التعليم والثقافة، يؤكد المؤتمر أن التعليم أساس للتنمية والتوعية وحق لكل مواطن لا يجوز تقليصه أو الحد منه عن طريق وضع العراقيل والسدود أمام الالتحاق بالمؤسسات الثانوية والجامعية تحت ستار أو اصلاحات بيروقراطية ولا ديمقراطية منبها إلى أن كل اصلاح تربوي لمناهج التعليم وبرامجه وضبط فعاليته ومردوديته ينبغي أن تتم من خلال الحوار الديمقراطي مع ممثلي الطلبة ورجال التعليم وكل القطاعات المعنية بشؤون التعليم والثقافة، وفي هذا الصدد يطالب المؤتمر بتطبيق المراسيم التي تؤكد على استقلال الجامعة واحترام مؤسساتها التمثيليه ومن هذا المنطلق أيضا يتضامن اتحاد كتاب المغرب مع المطالب والنضالات التي تخوضها النقابة الوطنية للتعليم العالي من أجل اقرار تعليم وطني ديمقراطي، ولا يفوت المؤتمر أن يندد بالرقابة التي تمارسها أجهزة الداخلية على مؤسسات التعليم والقمع الذي يمارسه الحرس الجامعي على الطلبة وكذا الرعب الذي يشيعه في حياتهم الجامعية.

إن اتحاد كتاب المغرب الذي يضم في صفوفه طاقات من الباحثين والكتاب والمبدعين على اختلاف اتجاهاتهم ليعتبر التراث الثقافي بكل مكوناته وبمختلف تجلياته وتعبيراته المادية والمكتوبة والمحكية ملكا للامة لا يمكن حكره وترسيمه وتوظيفه لعرقلة التفتح والابداع ولذلك تظل حرية التعبير والبحث بدون رقابة وبدون وصاية هي الوسيلة الفعالة لامتلاك هذا التراث وللكشف عن أبعاده القومية والانسانية وتفجير طاقاته التحررية.

ومن جهة أخرى يعبر المؤتمر الحادي عشر من استنكاره لسياسة التمييز التي تمارسها الحكومة بتضييقها على الجمعيات المستقلة، وبإغداقها للاموال العمومية على الجمعيات الموالية لها، ويطالب بتشييد ديمقراطية ثقافية تحترم بمقتضاها مؤسسات المجتمع المدني وتعبيراته، كما يطالب بالرفع من الانفاق العمومي على البنيات الثقافية بشكل يتناسب مع حاجيات بلادنا وتنوعها الحضاري.

هـ. وفيما يخص وحدتنا الترابية يؤكد المؤتمر على مواقفه الثابتة والمعلنة في مؤتمراته السابقة حول صحرائنا ويعتبر استرجاعها مكسبا وطنيا لا تراجع فيه ولا مساومة، ويطالب باليقظة والحذر لتظل كل المبادرات المقترحة وطنية ومغربية، وفي هذا الصدد لا يسع المؤتمر الا أن ينحني بخشوع أمام أرواح الشهداء الذين سقوا بدمائهم أرض صحرائنا و يحيي بتقدير وحماس قواتنا المسلحة الملكية الرابضة والصامدة على التخوم ويمجد شجاعتها وتضحياتها في الدفاع عن الوحدة الترابية، كما يرحب بشجاعة العائدين من اخواننا الصحراويين إلى أرض الوطن ويقدر وطنيتهم وتمسكهم بمغربيتهم.

والمؤتمر الحادي عشر لاتحاد كتاب المغرب يطالب باتخاذ خطوات أكثر حزما ومسؤولية لاستعادة المدينتين المغتصبتين سبتة ومليلية والجزر الملحقة بهما ويطالب إسبانيا بالكف عن إجراءات الدمج والعسف التي تمارسها ضد مواطنينا في المدينتين المحتلتين ويعتقد المؤتمر أن تعبئة عامة للرأي العام الداخلي والخارجي ضرورية للتعريف بعدالة ومشروعية مطالبنا كما يهيب المؤتمر في هذا الصدد بالمثقفين الاسبان أن يتفهموا مطالب الشعب

المغربي الرامية إلى تصفية أجواء العلاقات المغربية الاسبانية من رواسب الماضي السلبية في أفق التوجه نحو بناء تعاون مثمر لفائدة البلدين ولصالح أمن منطقة البحر الأبيض المتوسط.

II. على الصعيد المغاربي :

إن المؤتمر الحادي عشر لاتحاد كتاب المغرب إذ يعتبر وحدة المغرب العربي حلما طالما راود أجيالا من شعوبنا عبر العديد من العصور، وإذ يحيي قيام الاتحاد المغاربي في خضم التحديات الدولية الراهنة ليتطلع إلى اكساب هذا الاتحاد الفتي صلابة تجعله قادرا على مواجهة التحديات وتحقيق كل الطموحات، كما تجعله درعا قويا لنضالات الجماهير في المغرب العربي ورافدا يغذي التيارات الوحدوية في الوطن العربي.

وإن بناء الهياكل الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية لهذا الاتحاد ينبغي أن يستند أولا وقبل كل شيء إلى أسس ديمقراطية حق، وأن لا ترجع مسؤولية هذا البناء إلى الساسة وحدهم دون اشراك الهيئات والمنظمات والقواعد الشعبية في تحملها، ولهذا ينبغي تسخير كل المكتسبات المادية والمعنوية التي تتوفر عليها المنطقة لفائدة شعوبها حتى تشعر الجماهير بضرورة الوحدة من خلال انعكاس ثمراتها على الواقع الملموس والمعيش، وحتى لا ينخرط هذا المشروع في سلسلة الاحباطات التي تمزق ضمير أمتنا. ويؤكد المؤتمر على ضرورة القيام بإجراءات فورية في الحقل الثقافي والاعلامي على مستوى المغرب العربي لتتحقق بمقتضاها حرية التداول الثقافي بين أقطارنا وحرية انتقال الأشخاص والأفكار والممتلكات الثقافية.

ARCHIVE

III. على المستوى العربي :

ياسف المؤتمر الحادي عشر لاتحاد كتاب المغرب للتمزق الذي تعيشه الأمة العربية على أكثر من مستوى : لقد فجرت أزمة الخليج التناقضات التي يزخر بها الوطن العربي وكشفت عن المزيد من المساوىء، ذلك أن الهجمة الامبريالية الوحشية على العراق، تلك التي لم يسبق لها نظير انما راهنت على الخذلان والعمالات الاقليمية في حين أن العراق بموقفه الصامد الشجاع ظل وحده ثابتا في المعركة، إن الشعوب العربية والاسلامية التي راهن على طاقاتها التفجيرية لم تكن تملك سوى عواطفها وغضبها. فدرس الخليج أظهر تغييب الارادة الشعبية واقصاء كلمتها واستبداد الأنظمة وحدها بصنع كل القرارات والاختيارات التي لم تنعكس الاسلبا على حياة الأمة ومصيرها.

إن المؤتمر الحادي عشر وهو يرى الولايات المتحدة الأمريكية تتصرف وحدها تصرف المالك في مقدرات وخيرات الأمة العربية وتفرض شروطها على شعب العراق ووصايتها على المنطقة، ليعتبر هذا التطور أكبر تحد تاريخي تواجهه الأمة العربية، كما أن منطق الشرعية الدولية الذي اتخذته الولايات المتحدة الأمريكية غطاء يحجب عدوانها، تبين للملإ اليوم زيفه بفعل التهميش الذي تتعرض له القضية الفلسطينية والتنكر لمنظمة التحرير الفلسطينية وتدعيم الكيان الصهيوني الذي زاد تعنته وتصلب مواقفه بسبب المناورات وتواطىء أنظمة عربية وتمزق شامل يعاني منه شعبنا العربي، واعتبارا لهذه الوضعية

المأساوية يؤكد اتحاد كتاب المغرب مواقفه الثابتة في نصرة الشعب الفلسطيني والوقوف معه من أجل تحقيق مطالبه المشروعة في الوجود، وفي انشاء دولته المستقلة على ترابه الوطني، كما يعتبر منظمة التحرير ممثله الشرعي الوحيد. ويحيي المؤتمر صمود الشعب العراقي في وجه المؤامرات الدولية الهادفة إلى تمزيق وحدته والعبث بمقدراته كما يدين هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية على أجهزة المنظمات الدولية بما فيها مجلس الأمن الدولي الذي تستعمله مطية لتبرير التسلط والعدوان، ويطالب برفع الحصار المضروب على الشعب العراقي. وبناء على كل ما تقدم يدعو المؤتمر إلى تعبئة جميع الطاقات الحية في الوطن العربي إلى النضال من أجل فرض وتثبيت الديمقراطية وذلك لبلورة الارادة الشعبية القادرة وحدها على صنع القرارات والاختيارات والتصدي لكل التحديات التي تهدد كيان الأمة ومصيرها.

المقــرر الثقافــي

ينعقد المؤتمر الوطني الحادي عشر لاتحاد كتاب المغرب (24 ـــ 26 ماي 1991) في ظروف وطنية وعربية وعالمية متميزة بمستجداتها على جميع المستويات بما يؤثر ايجابا أو سلباً على حياة ومصير أمتنا. الأمر الذي يفرض على الكاتب المغربي الاهتمام بها واستخلاص ما تفرضه على كتابته من استجابات لمعطياتها المختلفة.

فعلى الصعيد الوطني، وفضلا عن التحديات الناتجة من الاختبارات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للطبقات السائدة وإدارة الحكم التي تمثلها. وانعكاسات ذلك الضارة بمصالح الجماهير ومطامحها في ميادين الشغل والتعليم والصحة والسكن والتنمية الاقتصادية... بما يلتقي ويخدم أهداف ومخططات الدوائر الرأسمالها الدولية.

فإن المؤتمر يلاحظ أن الواجهة الثقافية لا تقل فداحة اضرارها عن بقية النواحي السابقة، وأبرز تجليات ذلك تتمثل في :

1. ان المخططات الجهنمية للثقافة الاستعمارية، وبالأخص منها الفرانكوفونية، المعبأة لها أقصى إمكانات التحويل والتأطير البشري، لا زالت تمارس فعلها العدواني على وعي ووجدان عموم المواطنين. وذلك من خلال مختلف القنوات الأجنبية أو حتى الوطنية نفسها والتي توظف لأهداف لا وطنية في التعليم والاعلام والحياة اليومية للجماهير.

2. إن التعريب باعتباره قضية حيوية ومصيرية وقضية إجماع وطني وشعبي شامل، لا زال يتعرض لمختلف مؤامرات التهميش واجهاز في التعليم والاعلام والادارات العمومية والخاصة، وهو ما يستهدف المس بالأهداف والمطامح العليا لشعبنا في تحقيق التنمية والتقدم وبناء المجتمع والدولة الديمقراطيين، وذلك لاقتناع المؤتمر بأن لا تنمية ولا تقدم ولا ديمقراطية بدون تعريب شامل وفعال.

3. يسجل المؤتمر باستياء شديد ما تتعرض له الجامعات المغربية ومؤسسات البحث العلمي من مخططات تستهدف تصفية مكتسباتهما. وفصل التعليم العالي من مهام المساهمة في البحث العلمي والاشعاع الثقافي. الأمر الذي يلتقي مع مخططات الرأسمالية العالمية والقاضية بحرمان شعوب العالم الثالث وفي مقدمتها العرب، من إنتاج العلم وامتلاك التقنيات المعاصرة وضرب ما يتطلب ذلك من استقلال للجامعة وتشجيع البحث العلمي.

4. يلاحظ المؤتمر بقلق التدخل المتزايد للادارة في الشأن الثقافي للمجتمع المدني على حساب الموازنة العامة للدولة ولمصلحة ثقافة خاصة لطبقات أو فئات مخصوصة. وأهم ما

يتجلى في ذلك، مساهمتها التأطيرية والتحويلية في تأسيس جمعيات جهوية مصطنعة تعطى لها فضلا عن ذلك امتياز الجمعيات ذات النفع العام في الوقت الذي يحرم فيه اتحادنا من هذه الصفة التي يستحقها عن جدارة بفضل تاريخه وفعاليته ومصداقية ممارسته وتمثيليته وتعبيره عن مختلف التيارات والفعاليات الوطنية والديمقراطية في بلادنا.

وعلى الصعيد العربي، فإن المؤتمر في الوقت الذي يلاحظ فيه جملة مكتسبات ومستجدات إيجابية في مقدمتها استمرار الانتفاضة الفلسطينية المجيدة والرائدة والوحدة اليمنية ونهوض النضال الاجتماعي والديمقراطي في بعض الأقطار العربية، لا يفوته أن يقف عند أضخم تحدي تعرضت له المنطقة والمتمثل في العدوان الهمجي الأمبريالي الصهيوني والرجعي الذي تعرضت له الأمة العربية جميعاً من خلال الشعب العراقي الشقيق والذي لم يقتصر في وسائله وأهدافه على الجانبين العسكري والسياسي بل تعدى ذلك نحو التخريب الثقافي والحضاري لتراث الأمة ومقومات الانسان العربي النفسية والأخلاقية، إن العدوان لم يستهدف وحسب الكيان السياسي والمنشآت الاقتصادية والعمرانية للعراق بل امتد ليشمل أيضا وبالأساس ذاكرتها الحضارية المتمثلة في المتاحف والآثار، وكذلك المؤسسات العلمية والتعليمية، كما استهدف بث روح اليأس والاحساس بالهزيمة والتشكيك في طاقات الأمة وقدراتها على تحقيق نهضتها ووحدتها.

إن المؤتمرين يسجلون بالمناسبة اعتزازهم البالغ بالمواقف المشرفة التي وقفها الكتاب المغاربة بالكتابة أو غيرها مساندة ودعما لمعركة العراق ومقاومته، متجاوبين في ذاك مع الموقف العام والسديد للشعوب العربية.

1. التشبث بمبادىء اتحادنا وتقاليده في الممارسة الثقافية المستقلة والمناضلة، والتي تكرست في ميثاق الشرف المصادق عليه بالاجماع، وهو ما يقتضي استمرار التأكيد على ترسيخ واشاعة ثقافة :

أ. عقلانية علمية ومعاصرة، تستفيد من آخر منجزات البشرية التقدمية والتي تساعد على تحقيق أهداف شعبنا في التنمية والنهوض والتقدم.

ب. ديمقراطية تشجع التعدد وتدعى الاختلاف وتغتنى بالحوار ودائما في إطار تدعيم الكيان الوطني الموحد والمستقل وبغاية المساهمة في بناء الوحدتين المغاربية والعربية.

ت. ملتزمة بمجمل هموم وقضايا الجماهير الشعبية الكادحة، تعبر عن الهم الفردي للكاتب مرتبطا بهموم أمته، مساهمة في رفع الوعي وتربية الذوق وتحفيز الارادات نحو النهوض والتقدم الحضاري.

ث. تحافظ على الذاكرة الوطنية، وتستفيد من الجوانب المضيئة العقلانية النضالية في التراث العربي، الاسلامي.

2. الحفاظ على مكتسبات الاتحاد باعتباره تنظيماً للصراع والمواجهة ضدا على مختلف مخططات التمييع والتدجين والاحتواء والهجوم الاعلامي والثقافي والممارس بمنهجية من قبل

المؤسسات ووسائل الاعلام الرجعية الأجنبية والرسمية وغيرهما. وذلك باعتبارنا جزءاً لا يتجزأ من المكونات الوطنية الديمقراطية في بلادنا.

3. توفير شروط فعالية واستقلال اتحادنا عن طريق التعبئة الذاتية والاعتماد على طاقات وامكانات اعضائه أساساً.
4. تحشيد طاقات اعضاء الاتحاد وتعبئتهم للنضال من أجل اقرار الحقوق الثقافية الوطنية والديمقراطية حسب ما تنص على ذلك المواثيق والمكتسبات العربية والدولية في هذا الصدد.
5. المطالبة بتأسيس مجلس أعلى وطني للاعلام والثقافة تراعي في تشكيله الكفاءة والتمثيلية الحقيقية لمختلف التيارات والفعاليات الوطنية المسؤولة والفاعلة وذات الصفة التمثيلية الحقيقية وفي المقدمة منها اتحادنا، كما يجب أن يمكن هذا المجلس من وسائل العمل التأطيرية والتحويلية اللازمة له من أجل انجاز مهامه للمساهمة الجادة في بناء صرح ثقافة وطنية ديمقراطية وتقدمية.
6. المطالبة بمضاعفة الاهتمام بالكتابات والكتاب المغاربة في الكتاب المدرسي للتعليمين الابتدائي والثانوي، مع إمكانية مساهمة اتحادنا في لجن تأليف تلك الكتب تأسيسا على ذلك فإن المؤتمر يوصي المكتب المركزي بالعمل، حسب الامكانات طبقا للتوجيهات والتوصيات التالية.

أولا : العلاقات

1. تنمية علاقات اتحادنا باتحادات الكتاب والأدباء وروابطهما في أقطار المغرب العربي في اتجاه إعادة تأسيس فيدرالية للكتاب مساهمة في بناء المغرب العربي، وذلك من خلال تنظيم لقاءات مغاربية ثنائية أو جماعية طبقا لبرنامج ثقافي فعال يجيب على أسئلة اللحظة التاريخية الراهنة.

2. المساهمة في تنشيط الاتحاد العام للأدباء العرب.
3. تقويم حضور الاتحاد في المجال الافريقي بتجديد عضويتنا في منظمة الكتاب الافارقة.
4. المساهمة في إطار اتحاد كتاب افريقيا وآسيا وفق توجهات تعمل على توطيد العلاقات بين كتاب القارتين وكذلك مع المنظمات العالمية التي تنسجم مبادئها مع مبادئ اتحادنا.
5. مواصلة التعاون والتنسيق مع المنظمات الوطنية والمجالس المنتخبة طبقا للمقاييس التي مارسها الاتحاد انطلاقا من سياقه وقانونه.
6. مواصلة أسلوب البحث عن مصادر التمويل لانشطتنا الثقافية المختلفة وفي المقدمة منها ما يتصل بنشر الانتاجات الابداعية لأعضاء الاتحاد أو الشباب الحاصلين على جوائزه، وذلك سواء من القطاع الخاص أو الهيئات والمنظمات الوطنية المختلفة والتي لا تتعارض مبادئها مع مبادئ اتحادنا.

ثانيا : الندوات والملتقيات :

1. الاستمرار في تقليد القراءة النقدية للكتاب المغربي على أساس مبدأ التكافؤ وعلى الصعيدين المركزي والجهوي. والعمل على التعريف بالكتاب المغربي في الداخل والخارج سواء من خلال مجلة آفاق أو غيرها من وسائل الاعلام الوطنية والعربية.
2. المحافظة على سنة تكريم الكتاب المغاربة الذين انجزوا ما يستحقون عليه تكريم الاتحاد.
3. الاهتمام بمجالات ثقافة الطفل والمسرح ومد جُسور التواصل بالمناطق القروية وكذا مع طلبتنا وأبناء جاليتنا في الخارج عن طريق التنسيق مع الهيئات المعنية.
4. مراجعة تنظيم جائزة اتحاد كتاب المغرب للشباب والعمل على نشر أعمالهم.
5. متابعة الاهتمام بنشر أعمال أعضاء الاتحاد مع إعطاء الأولوية في ذلك لمن لم يسبق لهم النشر، ومراعاة الجودة وذلك طبقا لمقاييس موضوعية قارة يضعها المكتب المركزي بالتنسيق مع مكاتب الفروع.
6. الاعلام المسبق بمحاور أعداد آفاق، والندوات، وذلك في أجل ثلاثة أشهر على الأقل قبل موعدها.
7. وبخصوص الندوات فإن المؤتمر يوصي بالعمل حسب الامكانات على إنجاز الندوات التالية :

    1. الثقافة، الديموقراطية، السلطة بالمغرب..
    2. الثقافة العربية وإشكالية الهوية الحضارية.
    3. المسألة التعليمية بالمغرب.
    4. الثقافة الشعبية بالمغرب.
    5. قضايا الشعر ونقده في المغرب.
    6. إشكالات الابداع الأدبي والفكري وشروط الانتاج والتداول.

ثالثا : منشورات آفاق ومطبوعات الاتحاد :

1. متابعة الجهود في تطوير مجلة آفاق وانتظام صدورها بمعدل 3 أعداد في السنة، وتقوية حضورها من خلال الجهد الذاتي لأعضاء الاتحاد، مع التركيز على قضايا الثقافة والإبداع المغربي عبر ملفات ومحاور تشكل رافدا للثقافة والذاكرة المغربية.
2. دعم ميزانية المجلة بتوسيع دائرة اشتراكات المساندة والتشجيع من الأفراد والمؤسسات والمنظمات.
3. تحفيز الكتاب على المشاركة في إصدار أعداد المجلة كتابة وتصورا.
4. العمل على إنجاز «دليل اتحاد كتاب المغرب» تحتوي جملة معطياته التاريخية ومنجزاته، مع تكوين وتنظيم أرشيف الاتحاد.

ورقة المطالب

رغم ما حققه الاتحاد من تراكم ثقافي وتنظيمي فإنه ما زال يناضل من أجل الحصول على جملة من المطالب الضرورية التي تضمن له التطور والفعالية، وهو ما يفرض عليه خوض معركة مستمرة لتحقيقها.

لذا، فإن أعضاء الاتحاد الحاضرين في المؤتمر الحادي عشر يوصون بما يلي :

- توجيه الاتحاد توجيها ثقافياً متضمناً جوانب نقابية ومادية تخص الاتحاد كمكتب وكفروع وتخصه كأفراد في حقوقهم المعنوية والمادية والاجتماعية.
- يؤكد المؤتمرون بأن تلبية مطالب الاتحاد أصبحت ضرورية ومستعجلة وهي :

1. تخويل اتحاد كتاب المغرب صفة جمعية ذات نفع عام، وبهذا الصدد يهيب الاتحاد بأعضائه المتواجدين بالمؤسسة التشريعية بالعمل بالطرق المناسبة على الدفاع عن مكتسباته وعن حقه في الحصول على هذه الصفة.
2. تخصيص ميزانية منتظمة للاتحاد من طرف الجهات المسؤولة.
3. تزويد الاتحاد بمقر لائق بسمعته وبمسؤولياته الداخلية والخارجية.
4. تسهيل مهام أعضاء الاتحاد المنتدبين للقيام بمهام ثقافية وعلمية داخل المغرب وخارجه.
5. منح التفرغ لبعض أعضائه المتحملين لمسؤوليات في الاتحاد وكذا للراغبين من أعضائه في إنجاز مشاريع إبداعية ودراسية.
6. تزويده بموظفين يساعدونه في عمله الاداري.
7. مطالبة وزارة الثقافة بالزيادة في حجم اقتناء الكتب المغربية عموماً وكتب أعضاء الاتحاد خصوصاً.
8. سنّ قوانين حمائية وإحداث أجهزة تعمل على تشجيع وإنتاج وصناعة الكتاب المغربي وإعطاء كافة التسهيلات المالية والجمركية وتبسيط المسطرة الادارية من أجل توزيع وتسويق الكتاب والمجلة الثقافية خارج المغرب وإعطائها الأفضلية في المبادلات التجارية.
9. تخصيص حيز في وسائل الأعلام المرئية والمسموعة ــ باعتبارها أجهزة يموّلها الشعب المغربي ــ لأنشطة وفعاليات اتحاد كتاب المغرب.
10. ضرورة دمقرطة المكتب المغربي لحقوق التأليف والإسراع في تنفيذ ما جاء في الفصل 51 من الظهير الصادر في 29 يوليوز 1970 الذي ينص على تكوين هيئة وطنية للمؤلفين المغاربة بدل تركه مجرد وكالة تابعة لجمعيات فرنسية مختصة، وكذا الإسراع في انتخاب مجلس إداري على أسس ديموقراطية للمكتب الحالي حماية للجهود الفكرية والإبداعية للمؤلفين المغاربة خاصة منهم أعضاء اتحاد كتاب المغرب.

11. تخصيص منح لفروع الاتحاد في مختلف الأُقاليم والعمالات.
12. إعفاء مراسلات الاتحاد من الرسوم البريدية.
13. المطالبة بتخفيض رسوم النقل بالنسبة لأعضاء الاتحاد، وفتح حوار مع مكتب الصرف.
14. العمل على إشراك الاتحاد في لجنة اقتناء كتب خزانة المؤسسات التعليمية.
15. إحداث خزانة خاصة بالانتاج المغربي.
16. تعويض الكتاب المغاربة عن انتاجاتهم في الصحف والمجلات ومدهم بأعداد من هذه المنشورات.

ومن أجل تحقيق هذه المطالب المشروعة يقترح المؤتمر الحادي عشر لاتحاد كتاب المغرب إجراءات تعبوية ونضالية منها :

- القيام بحملة إعلامية مستمرة لشرح مطالب الاتحاد (ندوات صحفية ــ نشرات إعلامية.. الخ).
- تخصيص يوم وطني للاتحاد في وسائل الإعلام لهذا الغرض وتعبئة الكتاب والمثقفين في إطار حملات مستمرة لدعم مطالب الاتحاد.
- القيام بالاتصالات الضرورية مع الهيآت الرسمية المسؤولة والهيآت المنتخبة.
- الاتصال بالهيآت الوطنية والديموقراطية من أجل الدفاع المشترك عن المطالب النقابية للاتحاد.
- البحث عن صيغ أخرى للعمل لدعم أنشطة الاتحاد بتعاون مع المؤسسات الاجتماعية والبنكية والمنظمات الثقافية العربية والدولية.
- ضرورة تحقيق نقلة نوعية في الدفاع عن مطالب الاتحاد وذلك باتخاذ إجراءات نضالية ملموسة (اعتصامات ــ مسيرات احتجاجية للكتاب والمثقفين والمبدعين..) وكذا توجيه خطط عمل نضالي مع الجمعيات والمنظمات الإعلامية والإجتماعية والمهنية التي تتعاطف مع اتحاد كتاب المغرب ويهمها تعزيز مكانته داخل المجتمع وضرورة استمراره مستقلا فاعلاً ومؤثراً.

وقد أصدر المؤتمر في ختام مداولاته توصية للمكتب المركزي بخصوص هذه المطالب كلها، وتتعلق بإعطائه الصلاحية الكاملة لاتخاذ ما يراه عمليا لتحقيق هذه المطالب.